

Ślesiński, Władysław

O sytuacji w zakresie technologii i technik malarskich w dobie romantyzmu

Ochrona Zabytków 19/3 (74), 13-22

1966

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

O SYTUACJI W ZAKRESIE TECHNOLOGII I TECHNIK MALARSKICH W DOBIE ROMANTYZMU

Jak w każdej sytuacji tak i w powyższej istniały strony ujemne i dodatnie. Zaczniemy od pierwszych.

U dawnych artystów istniała nierozzerwalna jedność między koncepcją artystyczną, umiejętnościami artystycznymi i technicznymi. Znajomość technologii i technik malarskich była do XVIII w. kardynalną zasadą wykształcenia artysty. Kształcenie w tym okresie odbywało się w warsztacie mistrza, drogą praktyki. Mistrz, pracując ramię przy ramieniu z uczniami, przekazywał im swe bogate doświadczenie i wiadomości malarskie, wprowadzając ich we wszystkie tajniki stosowania i umiejętności posługiwania się materiałami malarskimi. Bractwa i cechy malarzy, prócz zadania zrzeszania artystów w celach samopomocowych, miały m.in. zadania dydaktyczne, jak przekazywanie doświadczenia wielu pokoleń poprzedników, którzy praktycznie poznali technologiczne właściwości materiałów malarskich właśnie w tych korporacjach, ich następcom również w praktyce zgłębiających ją, korzystając przy tym z całej ówczesnej wiedzy ściślej¹.

W I poł. XIX w. kształcenie artystów odbywało się już wyłącznie w Akademii Sztuk Pięknych, w których brak było jako obowiązującego przedmiotu technologii i technik malarskich. Co więcej nie wymagano aby przyszły artysta wykazywał się znajomością tej wiedzy. Dla ukończenia Akademii wystarczała umiejętność malowania tzn. zorganizowania i wypełnienia powierzchni farbami, poprawnego rysowania oraz znajomość anatomii i historii oraz teorii sztuki. Brak natomiast we wszystkich znanych mi programach ówczesnych Akademii przedmiotu zajmującego się

tworzywami niezbędnymi do budowy malowidła oraz techniką jego sporządzania.

Z upadkiem cechów dokonuje się zasadnicza zmiana w sposobie kształcenia przyszłych artystów, zabrakło szkolenia warsztatowego, a w obawie przed posądzeniem o uprawianie „rękodzielnictwa” wyrzeczono się w Akademii tego jedyne, czego można w sztuce nauczyć. Pomijam tu świadomie wymienienie takich przedmiotów jak anatomia, perspektywa i historia sztuki, uważanych już wówczas za pomocnicze i teoretyczne w procesie kształcenia artystów. Brakło zatem artystom podstaw technicznych, jakie zdobywano kiedyś w warsztatach mistrzów. Próbę z I poł. XIX w. uzasadnienia zmian systemu nauczania i krytykę „wykształcenia warsztatowego” znajdujemy m.in. w rozprawie Antoniego Brodowskiego pt. „Co stanowi szkołę malarską”. Czytamy tam: *do siedemnastego prawie wieku, malarstwo będąc wraz z rzemiosłami pod zarządem cechów i korporacji, artyści ówcześni stowarzyszeni z malarzami budynków jedno ciało składali. Uczniowie podciągnięci pod prawa ogólne cechowe, odbywali nauki swoje tym samym trybem rzemieślniczym. Umieszczeni u mistrzów na wyzwolenie, większą część czasu trwonili na usługach, na działaniach przygotowawczych i innych pracach mechanicznych. Wzory ich składały się jedynie z dzieł mistrzów, którym podlegali i których sposób działania wyłącznie naśladować obowiązani byli. Tryb ten mimo niektórych korzyści, pociąga za sobą wiele niedogodności. Mistrz zajęty pracami swojemi używa zwykle uczniów do pomocy, ale nadając im wprawdzie sposobność nabywania wprawy w pomniejszych częściach wykonawczych, odrywa ich jednak od dzia-*

¹ A. W. Winner, *Laki i ich primjenzjenije w ziwopisi*, Moskwa 1934, s. 5; J. Ptaśnik, *Miasta i mieszczaństwo w dawnej Polsce*, Kraków 1934, s. 136—144; M. Walicki, *Malarstwo polskie w XV wieku*, Warszawa 1938, s. 17—21. H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1923, s. 10—11, 13—15; por. nadto: K. Bąkowski, *Dawne cechy krakowskie*, „Biblioteka Krakowska” nr 22,

1903; L. Lepszy, *Cech malarski w Polsce*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” nr 1, t. 2, 1895, s. 258—367; Z. Rewski, *Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy XVI—XIX wieku*, Kraków 1954, s. 37—66; S. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze*, Toruń 1933, s. 16—20, s. 191—195.

łań główniejszych malarzkich². Wówczas też zrodził się pogląd, do dnia dzisiejszego panujący jeszcze gdzieś, że zadaniem Akademii Sztuk Pięknych jest nie uczenie sztuki (bo tego nikt nie jest w stanie zrobić), ale rozwijanie talentów. Tak np. w projekcie „Wewnętrzznego urzędzenia Akademii Sztuk Pięknych” przy Uniwersytecie Jagiellońskim z 24.XI. 1831 r. w § 1 określono: *Celem Akademii Sztuk Pięknych jest doskonalenie dokładne młodzieży tymże sztukom poświęcających się usposobienie ich na celujących artystów*³. Tym tłumaczy się różnica między przyjęciem kiedyś na naukę do warsztatu mistrza cechowego, a w XIX w. do atelier profesora Akademii.

Charakter powyższych zmian najlepiej odają programy nauki ówczesnych Akademii. Dla lepszego zilustrowania zagadnienia przytoczę jeden z nich. W klasie pierwszej ogranicza się nauka rysunków na naśladowaniu doskonałych wzorów wielkich mistrzów, bądź to rysunkowych bądź sztychowanych, jako to głów i figur w konturach lub cieniowanych i landszaftów. Profesorowie uczyć powinni teorii... zachowania proporcji w rysunku potrzebnych, praktycznej perspektywy, to jest linearnej ... i perspektywy powietrznej w stopniowaniu światła i cieniów — nauka ta dopóty trwać powinna, dopóki młodzież nie nabędzie mechanicznej wprawy z łatwością kopiowania doskonałych wzorów ... Nauka w klasie drugiej ogranicza się na rysowaniu podług gipsowych głów i figur antyków i płaskorzeźb i obrazów w konturach, lub cieniowanych kredą czarną, albo szaremi kolorami olejno malowanych. Uczeń przystępujący do rysowania podług antyków powinien już umieć odrysować zrećzenie kontur czyli obrys figury lub głowy, znać jej podział i proporcje części całość składających. Dla dokładnego poznania form ciała uczyć się powinien anatomii, to jest osteologii co do form i składu kości i misologii co do zewnętrznych mięśni, ich nazwisk i funkcji... potem może rysować podług doskonałych obrazów dla nauczania się pięknych form i kopiować olejno obrazy dla nauczania się kolorytu — dla nauki kolorytu Szkoła Malarzka po-

winna mieć kilka wzorowych obrazów sławnych kolorystów, jako to Tycjana ... itd. nie oryginałów bo te są nazbyt kosztowne, szerniałe i kolory przez nie wyewaporowały, ale kilka kopii świeżo malowanych, które uczeń wiernie naśladowując, nauczy się czystego i świetnego kolorytu, a przeciwnie stare oryginały kopując malowałby brudno i czarno. Profesor uczyć powinien mieszania kolorów i objaśniać uczniom na czym dobry koloryt zależy ... W klasie trzeciej jest nauka rysowania podług natury żyjącego człowieka czyli modelu lub malowania podług niego kolorami olejno. Rysowanie draperii podług sztucznej lalki ... Rysowanie landszaftów ... Gdy uczeń już dobrze nauczył się rysować podług modelu i lalki może przystąpić do malowania portretów z rękami lub w całych figurach albo do kompozycji obrazów historycznych, poetycznych lub alegorycznych ... Znać dobrze powinien Costume, to jest zwyczaje, obrzędy i ubiory narodów, które chce malować. Do ubioru umieć dobrze ułożyć draperię i tak ażeby przez nie można było dobrze rozpoznać formy ciała. Znać powinien na czym zależy harmonia kolorów, które kolory sobie sprzyjają, a które się niszczą czyli unikać powinien sprzeczności, jakie sprawiają kolory jaskrawe, obok siebie położone, bo te równie jak i mocne światła i cienie nagle do siebie zbliżone obrażają oko i sprzeciwiają się prawom harmonii. Młody artysta poświęcający się malowaniu historycznemu powinien czytać dzieła wielkich poetów dla nabycia gustu, wzniosłych myśli i wyobrażeń, uczyć się ekspresji czyli wyrażania namiętności duszy bo ta jest duszą obrazu⁴.

Cytowany program Józefa Brodowskiego z 1820 r. jest typowym, niczym specjalnie nie wyróżniającym się od innych ówczesnych zarówno krajowych jak i zagranicznych⁵. Natomiast do wyjątków możemy zaliczyć i to w skali europejskiej tego rodzaju zalecenia, jakie ówczesny Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego Alojzy Estreicher⁶ umieszcza w planie nauki krakowskiej ASP z 1832 r. W drugim oddziale Profesor obowiązany będzie przystąpić do wykładu sposobów robienia farb i kolorów używanych w malarstwie według za-

² A. Brodowski, *Co stanowi szkołę malarzką, rozprawa czytana na posiedzeniu publicznym Królewskiego — Warszawskiego Uniwersytetu dnia 15 lipca 1824 r. przez profesora malarstwa ...* [w] E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych ...*, t. 1, Warszawa 1850, s. 322—323.

³ J. E. Dutkiewicz (red.), J. i W. Slesińscy, A. Załuski, *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1816—1895)*, Kraków 1959, s. 52.

⁴ J. Brodowski, *Uwagi do urzędzenia Szkoły Malarstwa (3.V. 1820)*, Rps Akta Szkoły Malarstwa i Rzeźbiarstwa, Arch. UJ 172/d/57/I.

⁵ Por. A. Brodowski, *Co stanowi szkołę ...*, o. c., s. 325—29; W. Tatarzkiewicz, *O wileńskiej szkole malarstwa, „Południe”*, Wilno 1921, z. 1, s. 8. J. Smelcer, *Niektóre myśli i uwagi dotyczące się*

urzędzenia ASP przy UJ (1.I. 1831), Rps Akta Szkoły Malarstwa i Rzeźbiarstwa, Arch. UJ 172/d/57/II; W. K. Stattler, *Projekt do urzędzenia Akademii (21.XI. 1831)*, Rps Akta Szkoły Malarstwa i Rzeźbiarstwa, Arch. UJ 172/d/57/II (następnie drukowany, Kraków 1832); J. Brodowski, *Uwagi dotyczące się urzędzenia Szkoły Malarstwa (30.I. 1836)*, Rps Akta Szkoły Malarstwa i Rzeźbiarstwa, Arch. UJ 172/d/57/II; L. Kosicki, *Urządzenie Wewnętrzne Szkoły Rysunku i Malarstwa połączonej z Szkołą Techniczną (27.XII. 1836)*, Rps Akta Szkoły Malarstwa i Rzeźbiarstwa, Arch. UJ 172/d/57/II; J. E. Dutkiewicz (red.), J. i W. Slesińscy, A. Załuski, o. c., s. 10—15 i inne.

⁶ Estreicher Alojzy Rafał (1786—1852) doktor medycyny i filozofii, 1808 profesor historii naturalnej i botaniki Uniwersytetu Jagiellońskiego, rektor w latach 1831—33. Od 1809—1843 r. dyrektor ogrodu botanicznego.

ślad chemicznych, sposobów ich kombinacji wzajemnej i skutkach optycznych. Przepisy o używaniu werniksów czyli lakierów, farb tłustych olejnych, roślinnych farb wodnych, suchych czyli pastelów, jako też wyłożone mu zostaną owe techniczne sposoby malowania kunsztownego na płótnie, na drzewie, szkle, metalach⁷.

Podobnie odosobnionym wypadkiem jest podanie przez W. K. Stattlera⁸ literatury, na której zamierzał oprzeć swe projektowane wykłady teoretyczne malarstwa, m. in. co do wiadomości chemicznych o kolorach zamierzał oprzeć się na pracy Marcuccia i Palmaroli pt. „Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali e sul modo di procurarsi gli artefatti, gli smalti etc.” (Milano 1833).

Oba wymienione wypadki należą do wyjątków usiłowania włączenia technologii malarzkiej do programów nauczania w Akademjach Sztuk Pięknych w I poł. XIX w., nie tylko w Polsce — niestety pozostały tylko w formie niezrealizowanych projektów.

Odbicie panującej jeszcze w II poł. XIX stulecia sytuacji w Akademjach Sztuk Pięknych w zakresie nauczania znajdujemy u Jakuba Blockx'a (syna) we wstępie z 1881 r. do jego książki pt. „Poradnik dla artystów...”. Piśsze on: *przy opuszczaniu Akademii młodzi artyści wynoszą z sobą znajomość swej „sztuki”, lecz najczęściej nie znają elementarnych zasad swego „rzemiosła”; rzadko nawet bacząc na gatunek materiałów, których używają*⁹.

W dobie romantyzmu brakowało kontroli nad wykonywanymi pracami, jak również nad jakością używanych przy malowaniu materiałów. Kontrola taka byłaby tym bardziej konieczna i pożądana, że produkowane wówczas farby nie były ujednolicone ani pod względem swego składu, nazw ani jakości, a ich wytwórców było z każdym rokiem więcej. Z drugiej strony wiadome było, że często tajemnica powodzenia w walce konkurencyjnej w sztuce leżała nie zawsze w umiejętnościach artystycznych, a w wyborze wywołujących jak największe wrażenie materiałów, takich jak farby, werniksy itp. Tak m.in. w efektywnym, specyficznym kolorystyce asfaltu leżała przyczyna jego częstego nabywania przez artystów, bez

względem na późniejsze skutki jakie on wywoływał. Nad tym jednak nie zastanawiano się wobec możliwości doraźnej sprzedaży mallowidła lub otrzymania nagrody na wystawie.

Inaczej przedstawiała się sytuacja dawniej, kiedy to cechy poza rolą dydaktyczną zajmowały się dostarczaniem artystom potrzebnych do pracy materiałów oraz kontrolowaniem jakości prac wykonywanych przez swych członków¹⁰.

Ustawy cechowe żądały by malarze posługiwali się pełnowartościowymi materiałami malarskimi, dokładnie określały rodzaje farb, które winny być używane, zaś ich wszelkie fałszowanie lub zastępowanie mniej wartościowymi były ścigane. Tak np. statut cechu sienneńskiego z r. 1355 zabraniał pod karą 10 lirów używać podrobionego złota zamiast prawdziwego, cyny zamiast srebra, indyga zamiast lazuru, terra rossa lub minii zamiast cynobru itd. Ustawa malarzy miasta Paryża z 1391 r. nakładała obowiązek na swych członków dokładnego sprawdzenia każdego materiału przed przystąpieniem do pracy i tak: *nikomu z malarzy ... nie wolno przystąpić do jakiegokolwiek malowania na drewnie do tej chwili dopóki drewno nie będzie dobrze i prawidłowo wysuszone i oglądnięte przez majstrów*. Piąty artykuł statutu cechu malarzy w Gandawie z XIV w. przewidywał grzywnę w wysokości 10 funtów paryskich, jeśli mistrzowie cechu wykażą, że malarz używał nienależtych materiałów, zaś przepisy cechu św. Łukasza w Lionie z r. 1496 zakazywały między innymi używać starych tablic, wprzód nie zdrapawszy z nich dawnego pokładu. Podobne przepisy, odnoszące się do jakości używanych do pracy materiałów, posiadały statuty cechów malarzy w Hamburgu, Lubece, i in. Nie inaczej było w polskich ustawach cechowych np. złotników i zawodów pokrewnych w Krakowie z 1475 r. gdzie przewidywano karę dla każdego *kto zostanie pochwycony na złej robocie lub cechu malarzy krakowskich z 1490 r.*¹¹. Starszyzna cechu odwiedzała artystów w domach przez cały czas wykonywania pracy i kontrolowała jakość materiałów przez nich stosowanych. Tego wszystkiego brakowało w dobie romantyzmu.

⁷ J. E. Dutkiewicz (red.), J. i W. Ślesińscy, A. Załuski, o. c., s. 104. Zaraz po powstaniu 1831 r. zostaje zniesiony urząd Kuratorów Instytutów Naukowych. Na szczęście rozpoczęte przez Załuskiego dzieło podniesienia Akademii podjął jeden z jego najbliższych współpracowników, rektor Alojzy Estreicher. Z jego to inicjatywy Wielka Rada Uniwersytetu powzięła uchwałę wyboru na okres trzech lat dyrektora Akademii oraz wezwała profesorów tej szkoły do opracowania projektu nowego statutu. Projekty poszczególnych profesorów skompilował A. Estreicher mając na uwadze ówczesne potrzeby. Wypracowany przez niego w 1832 r. Statut został zatwierdzony przez Wielką Radę Uniwersytetu, nie wszedł jednak w życie z powodu rozpoczęcia z dniem 20.III.1833 r. działalności Komisji Reorganizacyjnej.

⁸ J. E. Dutkiewicz (red.), J. i W. Ślesińscy, A. Załuski, o. c., s. 101.

⁹ J. Blockx, *Poradnik dla artystów malarzy i miłośników obrazów* (tł. z fr.), Warszawa 1905, s. 14.

¹⁰ H. Huth, *Künstler ...*, o. c., s. 17, 27 i inne; M. Walicki, *Malarstwo ...*, o. c. s., 21; K. Bąkowski, *Dawne cechy ...*, o. c., s. 30—33; J. Ptaśnik, *Miasta ...*, o. c., s. 149.

¹¹ A. W. Winner, o. c., s. 8; B. Dąbrówna, *Warsztat malarza cechowego w Polsce*, „Studia Renesansowe”, t. 4, Warszawa 1964, s. 349; T. Seweryn, *Warsztat malarzki Wita Stwosza*, „Sztuki Piękne”, 1933, s. 229—30; J. Ptaśnik, *Miasta ...*, o. c., s. 145; K. Bąkowski, *Dawne cechy ...*, o. c., s. 30—33; E. Rastawiecki, *Słownik ...*, o. c., t. I, s. 312; M. Walicki, *Malarstwo ...*, o. c., s. 21; H. Huth, *Künstler ...*, o. c., s. 16, 55 i inne.

Za ogromnym rozwojem w I poł. XIX w. chemii, fizyki i innych nauk nie nadążała praktyka malarska. Wydaje się iż źródło tego stanu rzeczy leżało między innymi w tym, że artysta nie miał już potrzeby sporządzania sobie własnoręcznie zapraw, farb i werniksów. Wyręczał go w tym coraz to liczniejsi fabrykanci materiałów malarskich. Artysta mógł sobie kupować wszystkie potrzebne mu do tworzenia materiały już gotowe w sklepie, sam zajmując się wyłącznie malowaniem, do czego był „powołany”. Artysta, będąc wyręczany przez kogoś drugiego w przygotowaniu zapraw, spoiw i werniksów (nie ma tu znaczenia, czy ten ktoś był fabrykantem zatrudniającym wiele osób, czy też chałupnikiem), sam tracił umiejętność, wprawę i doświadczenie w bliższym obcowaniu z tymi tworzywami malarskimi. Konsekwencją opisaney sytuacji był na ogół prawie całkowity brak zrozumienia przez artystów czym, a również nierzadko jak i kiedy należy malować i to nie tylko w Polsce.

Tymczasem bractwa i cechy malarskie w XIV—XVII w. wyraźnie zastrzegały sobie od swych członków konieczność praktycznej znajomości badania właściwości materiałów malarskich. Badania te, którym wówczas artysta poświęcał wiele czasu, miały bardzo duże znaczenie w jego praktycznej codziennej pracy. Czynności takie jak bielenie olejów, wstępna obróbka żywic, staranne przygotowanie spoiw i werniksów miały na celu otrzymanie jak najbardziej trwałych i wysokogatunkowych materiałów malarskich. Uzyskiwane zaś tą drogą wyniki przyczyniły się do ustalenia niczym nieuzasadnionego przekonania, że sporządzanie doskonałych materiałów malarskich zawdzięczali dawni artyści posiadaniu jakichś tajemnic — później już nieznanych. Tymczasem nie sekrety, ale głęboka znajomość technologicznych właściwości materiałów i umiejętności ich stosowania przez dawnych malarzy miała tu decydujące znaczenie¹².

Konsekwencją braku obowiązkowego nuczania technologii i technik malarskich w I poł. XIX stulecia, braku kontroli nad jakością wykonywanych prac i użytych przy malowaniu materiałów oraz nabywanych w sklepach gotowych już zaprawionych podobraz, farb i werniksów — był upadek wyżej wspomnianej wiedzy. To z kolei znalazło swój wyraz w niesolidnie wykonanych, szybko ulegających zniszczeniu malowidłach. Malarze z przerażeniem musieli zauważyć zmiany, jakie występowały w zrobionych przez nich obrazach i to już w bardzo krótkim czasie po ich wykonaniu.

Już Goethe pisał: *wydaje się, że w obecnym czasie zapomniano o tym, iż sztuka polega na rzemiośle i że wszystkie techniczne wymogi mają na celu zapewnić jej trwałość*¹³. Zaś A. W. Koenig¹⁴ już pod koniec XIX w. uogólniając niejako poruszone tu zagadnienie stwierdza, że zaledwie 60—80% artystów zna właściwości materiałów, którymi posługuje się przy malowaniu. Uważa on, że przyczyna tego stanu rzeczy tkwi w pogoni artystów za pieniędzmi oraz zdobyciem nazwiska i niezasłużonego szacunku.

Skutki tej ówczesnej niewiedzy są obecnie widoczne. Większość XIX-wiecznych obrazów wymaga konserwacji, a część z nich jest prawie nie do uratowania¹⁵ Keim¹⁶ i Church¹⁷ publikują całe listy obrazów malarzy z I poł. XIX stulecia, znajdujących się w galeriach Paryża, Londynu, Wiednia, Berlina, Weimaru, Monachium itd. o poważnym stopniu zniszczenia. Oczywiście opinia o złym stanie wielu obrazów z omawianego tu okresu nie jest oparta wyłącznie na tych dwóch wspomnianych autorach, ale na wielu innych i własnym doświadczeniu piszącego i nie sprowadza się tylko do używania nieodpowiedzialnie asfaltu i to wyłącznie w malarstwie polskim.

Zły stan zachowania tak wielkiej ilości malowideł z I poł. XIX w. i to głównie olejnych, wiąże się z wprowadzeniem niedbale fabrycznie produkowanych materiałów malarskich obliczonych na doraźny efekt i mających ułatwić szybkie tworzenie malowideł.

Ogólnie można powiedzieć, że ten stan destrukcji wywołany został głównie:

- a) poślednimi gatunkami barwików, jakie znalazły się w handlu,
- b) stosowaniem szkodliwych substancji przyspieszających wysychanie,
- c) źle przygotowanymi podobraziami,
- d) niedobrze i niestarannie sporządzonymi zaprawami i spoiwami.

A. W. Koenig dopatruje się źródła schorzeń ówczesnych malowideł w tempie życia epoki i w użyciu niewłaściwym, a często też i niewłaściwych materiałów i to zarówno z niewiedzy, przyzwyczajenia, jak i nierozważnej oszczędności. Skłonny jest on przyjąć, że przyczyna zła leży nie w braku wiedzy i zrozumienia najprostszycy prawideł i reguły wykonywania poszczególnych technik, ale w pogoni za pieniędzmi i nadziei, że jakoś się malowidło zachowa niezmiennione. Fakt jednak, że nikt nie chciał kupować obrazów ulegających szybko zniszczeniu był główną — jakkolwiek nie jedyną — przyczyną zmuszającą artystów

¹² A. W. Winner, o. c., s. 5—6.

¹³ E. Voss, *Bilderpflege*, Berlin 1899, s. 3—4.

¹⁴ A. W. Koenig, *Die Praxis in der verschiedenen Technik moderner Wandmalerei*, Berlin 1897, s. 75.

¹⁵ M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1960, wyd. 11, s. 2—4.

¹⁶ A. W. Keim, *Über Maltechnik*, Leipzig 1903, s. 11.

¹⁷ A. H. Church, W. Oswald, *Farben und Malerei*, München 1908.

do zajęcia się problemami technologii i technik malarskich. Coraz powszechniejsza stawała się prawda, że tylko właściwy i trwały materiał, doświadczalnie sprawdzone zasady jego stosowania oraz właściwa i solidna technika mogą zapewnić malowidłu trwałość.

Do dodatnich stron sytuacji w zakresie technologii i technik malarskich w dobie romantyzmu należy zaliczyć w pierwszym rzędzie podjęcie badań archiwalnych, mających na celu odnalezienie dawnych traktatów technologicznych, ich datowanie, skomentowanie oraz opublikowanie. Wydobywanie ich z zapomnienia w archiwach i działach rękopisów oraz ich opublikowanie lub wydanie w większym nakładzie, niż to miało miejsce swego czasu, jest jedną z głównych zasług I poł. XIX w. W omawianym okresie zebrano i opracowano większość znanych nam obecnie traktatów dotyczących technologii i technik malarskich, jak np. Karol de l'Escalopier wydał francuskie tłumaczenie mnicha Teofila pt. *Theophile prêtre et moine. Essai sur divers arts ...*, Paris 1843, a Robert Hendrie (jun.) w 1847 r. drukował angielski przekład tego samego traktatu średniowiecznego pt. *Theophili, qui est Rugerus, presbyteri et monadei Libri III seu diversarum artium Schedula*, London. Wreszcie w 1855 r. ukazuje się dzięki G. Schaffero wi, niemieckie tłumaczenie pt. *Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier. Mappa Clavicula* została opublikowana przez T. Philippa w „*Archaeologia*” (tom XXXII) w 1847 r. zaś R. Borgini'ego, *Il Riposo* (Firenze 1584) wydaje Bottori w Mediolanie w 1807 r.

Dzieło Cenniniego, tak obecnie nieodzowne dla badaczy technik malarskich, ukazało się po raz pierwszy w wydaniu Tambroniego w 1821 r. w Rzymie. Pierwszego tłumaczenia na język angielski dokonała M. Ph. Merrifield i wydała je w Londynie w 1849 r., zaś francuski przekład Wiktora Motteza ukazał się w 1858 r. w Paryżu pt. *Cennini C., Traité de la Peinture*.

Ukazują się również wówczas przekłady *Historii Naturalnej* Pliniusza, z których ważniejszymi były francuskie A. de Grandsegue (Paryż 1828—33) i M. Littré (tamże 1840—51), z niemieckich Silliga 1851—55) oraz H. Kulba (1840—56). Z polskich musimy wymienić: *Wyjątki co do sztuk z trzech rozdziałów Pliniusza ściągające się do malarstwa i snycerstwa u dawnych*. Dodatek do tomu trzeciego *sztuk u dawnych*, przez S. Potockiego, Warszawa 1816 i przekład J. Łukaszewicza, *Kaja Pliniusza Starszego Historia naturalna ksiąg XXXVII*, Poznań 1845, t. 1—10. W 1847 r. ukazuje się w Paryżu dzieło Witruwiusza *Vitruvius, De architectura libri decem (L'Architecture de Vitruve)*, Traduction nouvelle par M. Ch. Maufra.

Lista dawnych traktatów technologicznych, odnalezionych w I poł. XIX stulecia, daleka

jest od wyczerpania. Wiemy np. że Merrifield poza wydanym przekładem na język angielski traktatu Cenniniego była w posiadaniu kopii różnych interesujących dokumentów odnoszących się do technologii i technik malarskich z bibliotek włoskich a Robert Henrie młodszy, tłumacz mnicha Teofila, miał szczęście znaleźć w British Museum szereg rękopisów o malarstwie, z których do najważniejszych należał rękopis Teodora de Mayerne¹⁸.

W oparciu o rozległe poszukiwania archiwalne rozwinęto w dobie romantyzmu badania nad historią technik malarskich. Z wybitnych badaczy na tym polu należy wymienić W. Krausego, autora pracy pt. *Die Maltechnik der Meister des XV bis XVIII Jh.*, Berlin 1846; Ch. L. Eastlake, *Materials for a History of Oil-Painting of the Great Schools and Masters*, London 1847—9 i tegoż *Notizie e pensieri sopra la Storia della pittura al olio*, Livorno 1849 oraz Mrs Merrifield, *Original Treatises dating from the XII to the XVIII centuries on the arts of painting etc.*, London 1849.

Technologia i techniki malarskie stały się przedmiotem badań naukowych. Rozpoczęto badania typu analitycznego, prowadzone przy pomocy całej dostępnej wówczas wiedzy i aparatury chemicznej i fizycznej.

Wyżej wspomniane próby i badania znajdują wyraz w ogłaszanych wówczas publikacjach naukowych, których część tu przytoczę:

- 1803 — C. Hochheimer, *Chemische Farbenlehre*, Leipzig;
- 1804 — C. Hochheimer, *Allgemeines oekonomisch-chymisch technologisches Haus- und Kunstbuch*, Leipzig;
- 1807 — J. A. C. Chaptal, *Chimie appliquée aux arts*, Paris;
- 1809 — J. A. C. Chaptal, *Les couleurs pompeiennes*, „*Annales de Chimie*”;
— tenże, *Sur quelques couleurs trouvées à Pompeia*, „*Annales de Chimie*”;
- 1810 — J. P. J. D'Arcet, *Analyse du ciment d'une mosaïque antique trouvée à Rome*, „*Annales de Chimie*”;
- 1811 — J. J. Grund, *Die Malerei der Griechen*, Dresden;
- 1815 — H. Davy, *Some experiments and observations on the colours used in painting by the ancients*, „*Philosophical Transactions of the Royal Society of London*”;
- 1817 — H. Minutoli, *Über antike Glasmosaik* Berlin;
- 1824 — J. W. C. Roux, *Die Farben. Ein Versuch über Technik alter und neuer Malerei*, Heidelberg (nadto 1828 i 1829);
- 1826 — J. J. Schmithal, *Das Glass Malerey der Alten*;
- 1827 — H. Minutoli, *Reise zum Jupiter Ammon und nach Oberägypten*, „*Erdmanns Journal für techn. Chemie*” VIII;
- 1828 — Geiger, *Chemische Untersuchung alt-ägyptischer und alt-römischer Farben, deren Unterlagen und Bildungsmittel. Mit Zusätzen über die Maltechnik der Alten von Roux*, Karlsruhe;

¹⁸ Ch. L. Eastlake, *Beiträge zur Geschichte der Ölmalerei*, Wien 1907, s. IX.

- 1829 — M. P. Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris;
- 1830 — J. J. Hittorff, *Architecture polychrome chez les Grecs*;
- 1833 — A. L. Hirt, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*, Berlin;
- Raoul-Rochette, *De la peinture sur mur chez les anciens*, „Journal des Savants”, Paris;
- 1835 — J. A. Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, Paris;
- Raoul-Rochette, F. Kugler, *Über Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen*, Berlin;
- 1836 — J. F. John, *Die Malerei der Alten*, Berlin;
- R. Wiegmann, *Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik insbesondere der Dekorationsmalerei*, Hannover;
- 1838 — L. Klenze, *Aphoristische Bemerkungen auf einer Reise nach Griechenland*, Berlin;
- 1839 — Landerer, *Über die Farben der Alten*, „Buchners Repertorium für Pharmacie” XVI;
- F. Knirin, *Die Harzmalerei der Alten*, Berlin;
- 1849 — Fillon, *Description de la villa et du tombeau d'une femme artiste Gallo-Romaine, découverts à St. Medard des Prés*, Fontenans;
- 1850 — E. M. Chevreul, *Recherches chimiques sur plusieurs objets d'Archéologie trouvés dans le Departement de la Vendée*, „Mémoires de l'Académie des Sciences de l'Institut de France” XXII;
- 1851 — J. J. Hittorff, *Restitution de temple d'Empedocle à Selinonte ou l'Architecture polychrome chez les Grecs*, Paris;
- 1853 — J. Girardin, *Analyse sehr alter Kunstprodukte*, „Journal Praktische Chemie”;
- 1856 — J. Overbeck, *Pompeji in seinen Gebäuden, Altertümern und Kunstwerken für Kunst- und Altertumsfreunde*, Leipzig;
- 1859 — Haas, *Über Mosaikmalerei*, „Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler, III, Wien;

Szczególnie znaczny postęp uczyniono w I poł. XIX w. w nauce o barwie, a to dzięki pracom m. in.:

- w 1791 i 1810 Johanna Wolfganga Goethego (1749—1832), *Beiträge zur Optik, Beiträge zur Farbenlehre, Geschichte der Farbenlehre*;
- 1802 — Tomasza Younga (1773—1829), *Lecture on the Theory of Light and Colours*, „Phil. Trans. Royal Society” vol. 21, nad zjawiskami interferencji światła i trójskładowej teorii widzenia barwnego. W 1807 r. (*Course of Lectures on natural philosophy and the mechanical art*, London), dał po raz pierwszy dokładny opis i wyjaśnienie zjawiska interferencji światła;
- 1809 — Piotra Simon de Laplace (1749—1827);
- 1815—22 — Augusta Jana Fresnela (1788—1827), twórcy teorii ugięcia. Ugruntował on teorię falową światła. Słynne są jego prace z zakresu interferencji i polaryzacji światła;
- Johna Daltona (1766—1844), który opisał ślepotę na barwę (zwaną daltonizmem);
- 1829 — Józefa Antoniego Plateau (1801—1883);
- 1831 — Davida Brewstera (1781—1866), m.in. badającego polaryzację światła (*Letters on natural magic*, 1831 i *Treatise on optics*, 1832);
- Hermana Günthera Grassmanna (1809—1877), który sformułował podstawowe prawa mieszania barw i matematycznego wyrazu zależności barwnych;
- 1835 — G. Fielda, autora pracy naukowej pt. *Chromatographie. Eine Abhandlung über Farben und Pigmente so wie deren Anwendung in der Malerkunst etc.*, najpierw wydanej w Londynie, 1835, a następnie w Weimarze 1836;
- 1839 — Eugeniusza M. Chevreula (1786—1889), *La loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Strassburg, a rok później (1840) wydanej w języku niemieckim także pt. *Die Farbenharmonie in ihrer Anwendung bei der Malerei etc.*;
- 1852 — Moritza Wilhelma Drobisch'a (1802—1896), *Über musikalische Tonbestimmung und Temperatur*, poszukującego porównań skali barw ze skalą tonów;
- 1853 — Owen Jonesa (1809—1874), *Grammar of ornament* (London) oraz Henryka Wilhelma Dove'go (1803—1879), *Farbenlehre und optische Studien* (Berlin) i *Optische Studien* (1859);
- 1855 — J. C. Maxwella (1831—1879), twórcy elektromagnetycznej teorii światła, który jako pierwszy wykonał ilościowe pomiary widm. Wspomnieć należy tu jeszcze pracę tegoż pt. *On the Theory of Compound Colours and the Relations of the Colours of the Spectrum* („Proc. Royal Society”, vol. 10, 1860).

Wreszcie dzięki pracom Hermana Helmholtza (1821—1894), autora m.in. książki *Handbuch der physiologischen Optik* (Leipzig 1856—66, wydanej zaś w języku francuskim w 1867 r.), który dalej rozwijał myśl Hartley'a (1772) poszukiwania porównań skali barw ze skalą tonów, twórcy m.in. takich pojęć jak „Farbensymphonie” i „Tongemälde”.

Zapoczątkowano również w omawianym okresie prace nad porządkowaniem i normalizacją barw i tak mineralog Abraham Gottlob Werner (1750—1817) był jednym z pierwszych autorów atlasów barw. Praca jego pt. *Werners Nomenclature of Colours* zawierała około 110 wzorów barwnych.

Nim rozpoczęto przedstawiać w sposób matematyczny teorię barw, unaoczniła ją w formie wykresu graficznego. I tak w postaci trójkąta barw przedstawiał ją J. W. Goethe, H. Helmholtz i J. C. Maxwell, zaś jako koło barw P. O. Runge (ok. 1800) i Adams (1854).

W I poł. XIX w. ukazuje się również coraz więcej podręczników z zakresu technologii i techniki malarskich, z których wymienię co ważniejsze, opuszczając jednak te, które dotyczą technik graficznych lub konserwacji zabitek.

W języku angielskim ukazały się wówczas:

- E. Latilla, *A treatise on Fresco, Encaustic and Tempera Painting*, London 1842;
- W. B. S. Taylor, *A Manual of Fresco and Encaustic Painting*, London 1843;
- M. P. Merrifield, *The Art of Fresco Painting as practised by the old Italian and Spanish masters -with an inquiry into the nature of the colors used*, London 1846;
- J. S. Templeton, *The guide to Oil Painting*, London 1846;

J. Timbs, *The Manual of Oil Painting for Young Artists and Amateurs*, London 1849;

J. F. L. Merimée, *The Art of Painting in Oil and in Fresco*, London 1839.

W. Linton, *Ancient and modern colours from the earliest periods to the present time with their chemical and artistical properties*, London 1852;

W języku francuskim wydano:

P. F. Tingry, *Traité théorique et pratique sur l'art de faire et d'appliquer les vernis*, Genève 1803;

F. X. Burtin, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires a tout Amateur de Tableaux*, Bruxelles 1808;

Mansion, *Lettres sur la miniature*, Paris 1823;

P. J. Coulier, *Considérations sur l'altération des couleurs dans les tableaux peints à l'huile*, Paris 1824.

J. F. L. Merimée, *De la peinture à l'huile*, Paris 1830;

M. P. L. Bouvier, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en Peinture*, Paris 1827, wyd. 2, 1832;

A. M. Durozier, *Manuel de la peinture à la cire, de la peinture à cire et huile*, Paris 1844.

W języku niemieckim wydrukowano w omawianym okresie:

Ph. Hackert, *Über den Gebrauch des Firnisses in der Malererey*, Dresden 1800;

Bowles, *Kunst mit Wasser-, Öl - und Pastellfarben zu Malen*, Leipzig 1800;

F. E. Marchel, *Kleines Taschenbuch für Gold-Silber und Metall Arbeiter, Lackierer und Farbenarbeiter*, Leipzig 1800;

J. Q. Jahn, *Abhandlung über die Ölmalerei*, Dresden 1803;

P. F. Tingri, *Neues Handbuch für Lackierer und Mahler*, Leipzig 1804;

H. F. A. Stoeckel, *Praktisches Handbuch für Künstler, Lackierliebhaber und Oelfarben-Anstreicher*, Nürnberg 1804;

T. Schreger, *Tabellarische Übersicht der rohen und künstlich zubereiteten Farben und Farbenmaterialien*, Nürnberg 1805;

E. L. Reunbenius, *Gründlicher Unterricht in der Pastell- Miniatur- Email-, Wachs-, Fresco und Glasmalerei*, Leipzig 1826;

M. P. L. Bouvier, *Vollständige Anweisung zur Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde*, Halle 1828 (wyd. 2, 1851);

M. Reindl, *Gründliche Anleitung zur Bereitung der Wasser, Miniatur und Oelfarben...*, Wien 1828;

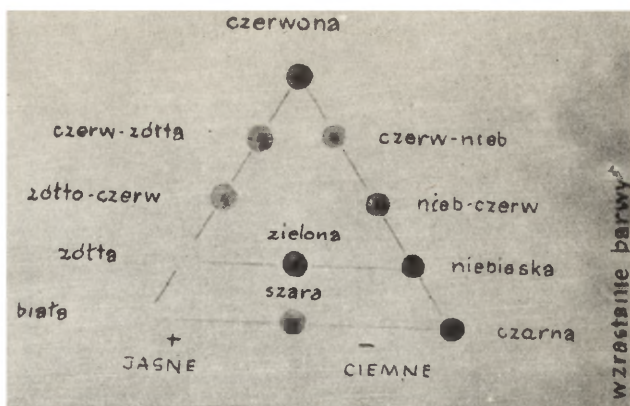
A. Schulzes, *Praktische Anweisung zur Lackierkunst und zum Oelfarben Anstreichen*, Leipzig 1832;

F. X. Fernbach, *Über Kenntnisse und Behandlung der Öl-Farben*, München 1834;

G. Field, *Chromatographie. Eine Abhandlung über Farben und Pigmente sowie deren Anwendung in der Malerkunst etc.*, Weimar 1836;

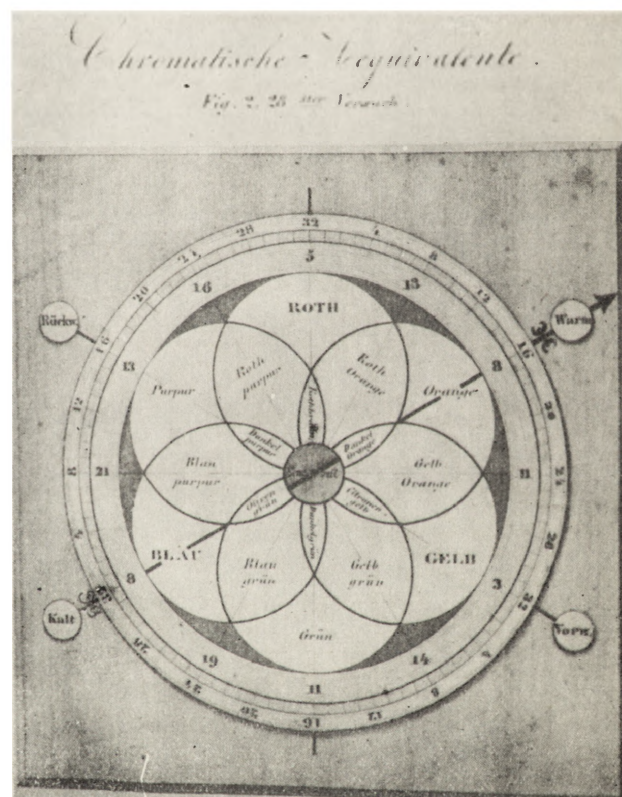
R. Maviez, *Vollständiges Handbuch der Zimmer-Decorations und Staffirmalerei*, Leipzig 1837;

S. F. Constant-Viquier, *Handbuch der Miniatur und Gouache-Malerei. Verbunden mit einer Abhandlung über Sepie und Aquarell von F. P. Langlois de Longueville*, Leipzig 1841;



1. Schemat układu barw wg Goethego (za Zausznica, s. 136)

1. Schéma de l'ordonnance des couleurs d'après Goethe



2. Schemat układu barw z pracy Fielda

2. Schéma de l'ordonnance des couleurs d'après l'étude de Field

F. X. Fernbach, *Lehr- und Handbuch für Künstler und Kunstfreunde*, München 1843;

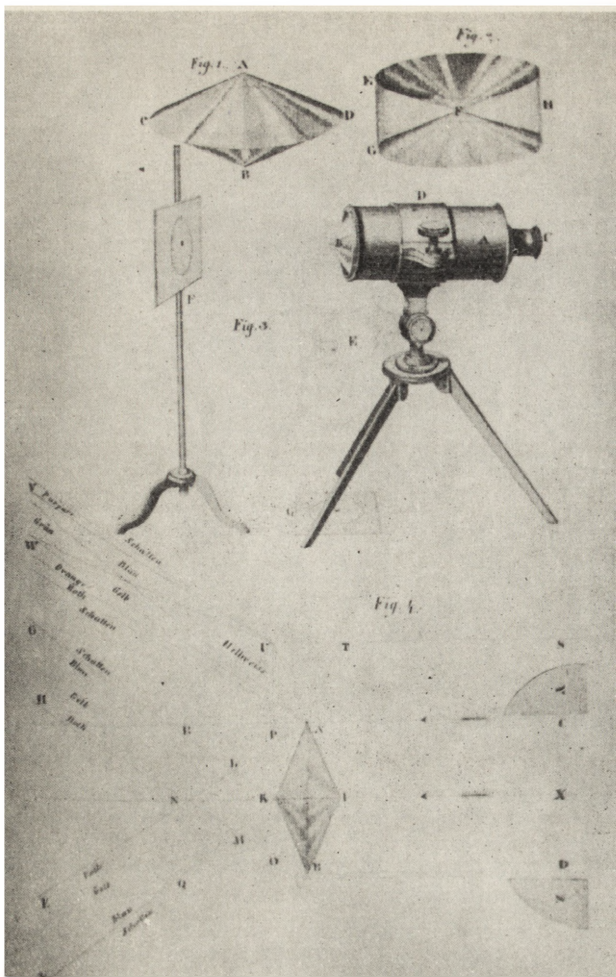
W. Löbe, *Die Oelgemälde*, Coslin 1844;

H. C. Hebra, *Handbuch für Maler und Dilettanten*, Stuttgart b.r.w.;

F. X. Fernbach, *Die enkaustische Malerei*, München 1845;

F. Dietrich, *Anweisung zur Öl-Malerei, zur Fresco und zur Miniatur Malerei*, Leipzig 1857;

A. W. König, *Die Praxis in den verschiedenen Wandmalereien*, Berlin 1857;



3. Chromascope z lat trzydziestych XIX w. (Field)

3. Chromascope de la quatrième décennie du XIX-e siècle (Field)

B. C. Schwarz, *Die Wachs-Ölmalerei in Verbindung mit der Enkaustik*, Cassel 1858.

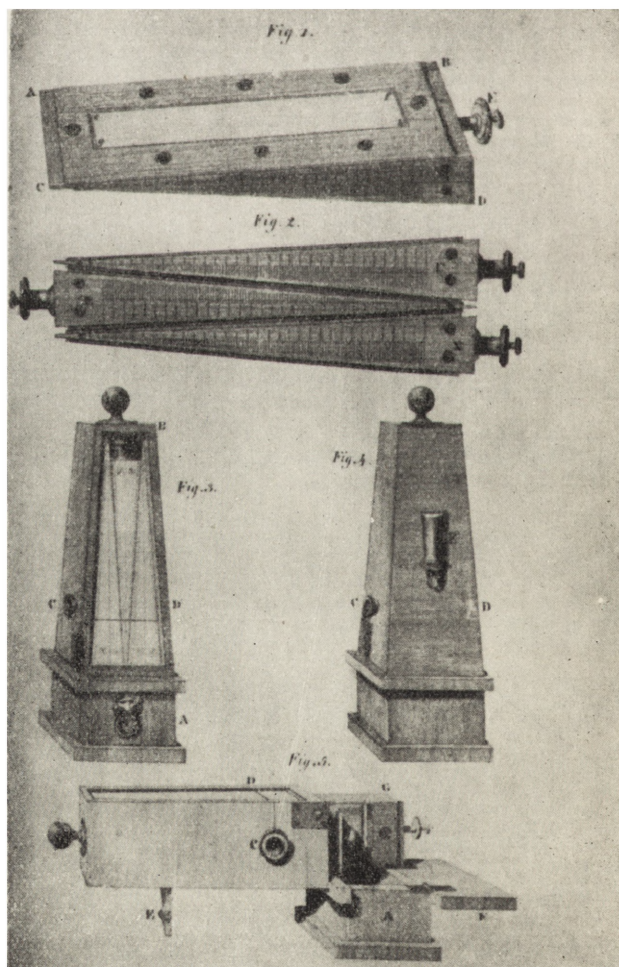
W języku rosyjskim:

Sjkrjetnyj Ekonom. Chudożnik, Rjemjesljennik i Zawodeczik ili potnoje sobranije rjedkich otkrytij i sjkrjetow, w dwóch częściach, S. Petersburg 1809.

Z prac w języku polskim w pierwszym rzędzie wymienić należy zawarte w czasopiśmie „Piast czyli Pamiętnik Technologiczny...” (Warszawa 1829—34). Opublikowano tam szereg artykułów z zakresu technologii i technik malarskich. Z tym, że prawie z reguły autorzy zamieszczanych w „Piaście” prac podpisywali je tylko kryptonimami, i tak np. pod dosyć tajemniczym skrótem „JW SS Rp K” ukrywał się Jaśnie Wielmożny Soczyński Senator Rzeczypospolitej Krakowskiej. W większości były to jednak przedruki z czasopism obcych jak „Journal de Connaissances Usuelles”, „Prechtel Jahrbuch”, „Tilloch Philosoph. Magazin”, „Hernibstadt Rathgeber, a z krajowych „Pamiętnik Warszawski”, „Pamiętnik Umiejętności”, „Dziennik Wileński” itd. oraz z książek

Watena, Hochheimera, Rogga i innych. Niemniej „Piast” odegrał bardzo ważną rolę w rozpowszechnieniu technologii malarstwa w I poł. XIX w. w naszym kraju. Musimy tu jednak równocześnie zwrócić uwagę, że większość wspomnianych artykułów nastawiona była na dostarczenie recept jak najtańszych i najłatwiejszych w wykonaniu, a zarazem możliwie optycznie jak najefektniejszych tworzyw malarskich. Utwierdzają nas w tym same już tytuły, jak np. *Farba czarna łatwa do zrobienia w miejsce tuszu do malowania* („Piast” t. I, s. 66) lub *Sekret robienia sztucznej kości słoniowej do miniatur i innych rysunków* („Piast” t. III, s. 83—89). Przykłady można mnożyć.

W latach 1827—29 J. Fonberg wydał *Chemię w zastosowaniu do sztuk i rzemiosł* (Warszawa). Pod koniec lat dwudziestych F. Radwański ma gotową w rękopisie pracę *O chemii zastosowanej do sztuk* (tłumaczenie Chaptala, Rps w posiadaniu PAN w Krakowie). W 1834 r. E. Misiński ogłasza artykuł *O błękitie z czarnych jagód otrzy-*



4. Metrochrom z lat trzydziestych XIX w. (Field)

4. Metrochrome de la quatrième décennie du XIX-e siècle

manym („Tygodnik Krakowski” 25.I. 1834, nr 8). Wspomniany już Feliks Radwański w 1837 r. wydał *O polychromii architektury starożytnej tj. zdobieniu jej kolorami* (Programat popisów uczniów Instytutu Technicznego, Kraków). Tegoż samego roku ukazuje się w „Pamiętniku Naukowym” (t. 2) recenzja pracy Radwańskiego *O polychromii*. W 1854 r. w Wilnie u A. Marcinkowskiego wydrukowano książkę pt. *Nauka teoretyczno-praktyczna sztuki Malarza, Poziłaczarza, Lakiernika. Dzieło użyteczne Artystom i Amatorom, chcącym się zajmować Malowaniem, Poziłaczaniem i Lakierowaniem na przedmiotach wszelkiego rodzaju, w Budowlach, na meblach, na rozmaitych fraszkach, na półkach itp. in 8-vo Majori we trzech częściach. Ułożone przez J. P. Watena Malarza, Poziłaczarza, Lakiernika w Paryżu. Przetłumaczył z czwartego wydania francuskiego Wiktor Siekierzyński kandydat Akademii Sztuk Pięknych, b. Uniwersytetu Wileńskiego*. Podobnie tłumaczeniem jest książka J. Barrota pt. *Wykład popularny sztuki malowania farbami wodnymi. Rzecz o krajozidokach...*, przekład K. Balicki, Lwów 1855.

I poł. XIX w. rekompensuje brak obowiązkowego nauczania przyszłych adeptów sztuki technologii i technik malarskich liczniejszym niż dotychczas publikowaniem książek i artykułów z wspomnianego zakresu. Odbywało się to niewątpliwie pod wpływem zwiększonego zapotrzebowania na tego rodzaju publikacje ze strony modnego wówczas ruchu amatorskiego w malarstwie i manii kolekcjonerskiej.

Piszący rekrutowali się z przeróżnych środowisk i zawodów np. Langlois de Longueville był kapitanem 47-liniowego regimentu piechoty; Henryk Minutoli, Freiherr Menu (1772—1846) był w pruskiej służbie wojskowej, nadto podróżnik i badacz starożytności; Pierre Louis Bouvier (1766—1826), malarz i dyrektor Ecole de Figure w Genewie; P. F. Tingry, profesor chemii w Genewie; Sir Humphry Davy (1778—1829) angielski chemik; Michel Eugene Chevreul (1786—1886) prof. chemii w Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu; Abraham Gottlob Werner (1750—1817) mineralog i geolog; Johann Adolf Overbeck (1826—1895) archeolog; Leo Klenze (1784—1864) architekt; Jones Owen (1809—1874) architekt; Philipp Otto Runge (1777—1810) malarz; Jean Antoine Claude Chaptal (1756—1832); chemik i mąż stanu; Franz Xaver Frenbach (1793—1851) malarz; Alois Ludwig Hirt (1759—1837) archeolog i malarz; Jacob Philip Hackert (1737—1807) malarz pejzażysta; Franz Teodor Kugler (1808—1858) historyk sztuki, pisarz, poeta, rysownik i grafik; Eugeno Latilla (ok. 1800—1859) malarz; Jean François Léonor Merimée (1757—1836) malarz i historyk sztuki;

ki; Jakub Wilhelm Chrystian Roux (1775—1831) malarz; William Benjamin Sarsfield Taylor (1781—1850) malarz i historyk sztuki; Rudolf Wiegman (1804—1865) architekt, litograf, i historyk sztuki; Jakub Ignacy Hittorff (1792—1867) arch.; Piotr Palmavoli (ok. 1778—1828) malarz i konserwator. To część spośród cytowanych w niniejszej pracy. Byli więc chemicy, fizycy, architekci, wojskowi, archeolodzy, historycy sztuki itd., większość, co było rzeczą zupełnie naturalną, stanowili jednak malarze.

W I poł. XIX w. podjęto wiele ciekawych prób wznowienia starych technik, mniej lub więcej systematycznie wypróbowując i adaptując dawne receptury. Podjęto wysiłki nad rozwiązaniem podstawowych zagadnień technologicznych i technicznych w historii malarstwa, jak np. geneza techniki olejnej i freskowej.

W 1805 r. powstaje w Anglii „Towarzystwo malarzy malujących akwarelami”, które rozpoczęło pierwsze systematyczne, naukowe doświadczenia nad składem, trwałością i zastosowaniem farb artystycznych¹⁹. Od r. 1818 w Bawarii są czynione usiłowania opracowania na naukowych podstawach zagadnienia trwałości malowideł ściennych²⁰. Nadto dokonano w omawianym okresie wielu odkryć w zakresie farb, spoiw i technik malarskich. M.in. Mayer i Plerson wynaleźli ok. 1855 r. w Paryżu sposób przenoszenia fotografii w rozmiarach naturalnych na płótno przygotowane pod „malowanie techniką olejną”. *Tym sposobem malarz mając robić portret mógł poprzestać na fotograficznym zdjęciu rysów, a potem je tylko uzupełnić i uwydatnić*²¹.

Zważywszy zatem dodatnie i ujemne strony sytuacji w zakresie technologii i technik malarskich w dobie romantyzmu wypada stwierdzić, że w tym okresie następuje obudzenie się u artystów i amatorów sztuk pięknych zainteresowania tą dyscypliną i że, jakkolwiek nie wprowadzono jej jeszcze wówczas jako przedmiotu obowiązkowego do programów Akademii Sztuk Pięknych, to jednak poprzez prowadzone badania archiwalne i doświadczałne oraz przez publikowanie wyników uczyniono w omawianej nauce znaczny krok naprzód. Pamiętać jednak należy, że największe nawet zainteresowanie sprawami technologii i technik nie może być zaspokojone samym tylko słowem drukowanym, choćby pochodziło z najlepszego podręcznika — stąd w następnym artykule autor zajmie się odtworzeniem czym i jak malowano w dobie romantyzmu.

doc. dr Władysław Slesiński
Akademia Sztuk Pięknych
Kraków

¹⁹ B. W. Jaxtheimer, *Zarys technologii malarskiej*, Warszawa 1953, s. 4.

²⁰ H. Trillich, *Das Deutsche Farbenbuch*, München 1925, cz. 2, s. 1.

²¹ „Czas” z dnia 18.XII. 1855, nr 287.

CONJONCTURES À L'ÉPOQUE DU ROMANTISME DANS LE DOMAINE DE LA TECHNOLOGIE ET DES TECHNIQUES PICTURALES

Chaque situation présente de bons et de mauvais cotés et il en est de même en ce qui concerne la technologie et les techniques picturales à l'époque du romantisme.

Occupons nous d'abord des mauvaises conjonctures dans le domaine précité.

a) L'enseignement de la technologie et des techniques picturales n'entre pas dans le programme de la formation des artistes à l'époque du romantisme, à l'encontre de ce qu'il en était dans la période précédente, où les artistes s'associent aux sein des corporations.

b) Un tel manque d'enseignement de la technologie et des techniques picturales dans la I-ère moitié du XIX-e siècle entraîne la décadence de la science précitée, révélée par les peintures exécutées de façon précaire, facilement susceptibles à la destruction.

La volonté de reconquérir une bonne réputation, quelque peu altérée dans le monde des acheteurs et, d'autre part, la volonté de créer des oeuvres plus durables pouvant être admirées encore par les générations futures, donne un nouvel élan à l'accroissement des connaissances dans le domaine de la technologie et des techniques picturales

Parmi les conjonctures favorables dans le domaine de la technologie et des techniques picturales dans la période du romantisme, il faut classer:

a) les recherches archivales concernant les anciens

traités sur la technologie, leur date, leur commentaire et leur publication,

b) les analyses scientifiques sur les matières picturales à base des acquisitions scientifiques de cette époque, des dispositifs chimiques et physiques,

c) un progrès très sensible dans l'enseignement sur les couleurs,

d) dans la période envisagée — le manque de l'enseignement obligatoire des futurs artistes en ce qui concerne la technologie et les techniques picturales, a été effectivement compensé par l'élan qui s'est manifesté sur le plan de la diffusion des livres et des articles traitant du même sujet. Il a été le résultat de la demande du public, plus exigeant en ce qui concerné ce genre de publications et se trouvant sous l'empire d'une nouvelle mode des amateurs de l'art et des collectionneurs.

Donc, tenant compte des bons et mauvais aspects de la technologie et des techniques picturales, il nous faut constater qu'à l'époque du romantisme, les artistes et les amateurs des arts se font une notion de la nécessité d'acquérir des connaissances nouvelles dans la discipline précitée. Il faut également constater que malgré qu'elle n'entre pas dans le programme de l'Académie des Beaux-Arts à titre d'enseignement obligatoire, un grand pas a été fait dans la voie du progrès scientifique envisagé, grâce aux recherches archivales entreprises, aux expériences réalisées et à la publication des résultats obtenus dans ce domaine.