

**IMPRESJONIZM ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO  
NA PODSTAWIE KONSERWATORSKICH BADAŃ OBRAZU  
*CHŁOPIEC NIOSĄCY SNOP***

1. Aleksander Gierymski, *Chłopiec niosący snop* (94 x 77cm). Fot. A. Cupa.

1. Aleksander Gierymski, *Boy Carrying a Sheaf* (94 x 77cm). Photo: A. Cupa.



Artykuł prezentuje obraz *Chłopiec niosący snop* Aleksandra Gierymskiego widziany przez konserwatora technologa. Przez historyków sztuki jest on uznawany za jedno z pierwszych i zarazem ważniejszych impresjonistycznych dzieł w twórczości

artysty, który był eksperymentatorem w dziedzinie techniki malarskiej.

To właśnie sposób wykonania płótna, zdradzający inspirację malarstwem francuskim, był przyczyną objęcia go interdyscyplinarnymi badaniami



2. Przekrój poprzeczny próbki żółcieni w świetle widzialnym (a) i w kolorowej podczerwieni (b). Próbkę składa się głównie z żółcieni strontowej i żółcieni chromowej z błękitu kobaltowego, zieleni szmaragdowej, zieleni szwajnfurckiej. Fot. E. Doleżyńska-Sewerniak.

16. Cross-section of a sample of yellow in visible light (a) and coloured infrared (b). The sample is composed predominantly of strontium yellow and chrome yellow, cobalt blue, emerald green and Schweinfurth green. Photo: E. Doleżyńska-Sewerniak.

konserwatorskimi, których celem było wykazanie analogii jego techniki i technologii z malarstwem impresjonistów.

Obraz nie był do tej pory przedmiotem wnikliwych konserwatorskich analiz.

## Historia obrazu

*Chłopiec niosący snop* Aleksandra Gierymskiego (1850-1901)<sup>1</sup> powstał ok. 1895 r., najprawdopodobniej podczas pobytu artysty w podkrakowskich Bronowicach u poety i malarza Włodzimierza Tetmajera. Należy on do nurtu w malarstwie artysty związanego z nietypową dla jego twórczości tematyką wsi. Zaliczyć do niego można także m.in. utrzymane w jasnej i żywej gamie barwnej dwa studia postaci – *Dziewczyzna wiejska* i *Chłop z Bronowic* oraz studium wsi bronowickiej – *Droga w Bronowicach*, ściśle związane z cyklem *Trumna chłopska*<sup>2</sup>.

Obraz ten ma ciekawą historię. Jak większość prac namalowanych przez Gierymskiego w okresie krakowskim (1893-1894) znajdował się w kolekcji hrabiego Ignacego Korwin Milewskiego, który w 1923 r. postanowił wystawić swą kolekcję na sprzedaż. *Chłopiec niosący snop* trafił wówczas w ręce jednego

z warszawskich antykwariuszy, od którego z kolei nabył go Henryk Aschkenazy, żydowski naukowiec i finansista. Po wojnie cała kolekcja Aschkenazego znalazła się na liście strat wojennych w dziedzinie kultury<sup>3</sup>.

W maju 2004 r., w atmosferze sensacji, płótno pojawiło się na aukcji Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, z której zostało jednak wycofane w celu wyjaśnienia okoliczności, w jakich właściciel obrazu wszedł w jego posiadanie. Jak się okazało, w 1939 r., Aschkenazy sprzedał obraz członkowi znanej warszawskiej rodziny, który – aby go ocalić – zamknął płótno w metalowej skrzyni i zakopał w piwnicy. Po wojnie, w gruzach zbombardowanej kamienicy, obraz odnalazł i zawiesił na ścianie salonu w swoim warszawskim mieszkaniu<sup>4</sup>.

Obraz został wystawiony ponownie na aukcji listopadowej w PDA Sztuka. Minister Kultury skorzystał wówczas z prawa pierwokupu, które w takich sytuacjach przysługuje polskim muzeom, i w listopadzie 2004 r. na konferencji prasowej w Warszawie poinformował o sfinansowaniu zakupu obrazu. Obecnie płótno to znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu<sup>5</sup>.

*Chłopiec niosący snop* swą tematyką i stylizacją przywołuje na myśl obrazy impresjonisty Claude'a Moneta – *Stogi siana*, malowane przez niego w latach 1891-1893 i 1895 r. Obaj artyści zastosowali światło padające z tyłu spłaszczające bryły, ale umożliwiające ukazanie gry światła, cienia i koloru. Z kierunkiem tym artysta zetknął się podczas pobytu w Paryżu w latach 1890-1892, podczas którego namalował swój pierwszy obraz zdradzający inspirację impresjonizmem – *Wieczór nad Sekwaną*. Eksperymenty z kolorem i światłem były domeną twórczości Gierymskiego. Z tego względu artysta nazwany został przez historyków sztuki malarzem światła<sup>6</sup>. Jego luministyczne zainteresowania sięgają przełomu lat 70. i 80. XIX w., czego przykładem może być cykl *W altanie*. Fascynację te Gierymski ujawniał również w latach późniejszych, zarówno w nokturnach – np. *Opera paryska w nocy* (1891), *Staruszka czuwająca przy zwłokach I* (1880-1890), jak i powstałych w ostatnich latach jego twórczości, przepięknych słońcem pejzażach, np. *Katedra w Amalfii*, *Piazza del Popolo w Rzymie*, *Widok Werony*.

## Metody badań technologicznych

W celu rozpoznania techniki i technologii obrazu poddano go wielu badaniom nieinwazyjnym. Wykonano standardowe analizy podstawowe, czyli

ocenę wizualną w świetle rozproszonym, skośnym i przechodzącym, badania fluorescencji w ultrafiolecie, w bliskiej podczerwieni, badania rentgenowskie. Unikatowych informacji dostarczyły także kolorowa podczerwień (tzw. technika fałszywych kolorów) i reflektografia w ultrafiolecie. Badania wykonane za pomocą wymienionych metod udokumentowano fotograficznie<sup>7</sup>.

Podobrazie płócienne identyfikowano, stosując techniki mikroskopowe, kroplowe oraz analizę wizualną<sup>8</sup>.

Identyfikację wypełniaczy i pigmentów warstw malarskich rozpoczęto od wykonania rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF) próbek<sup>9</sup>, którą uzupełniono badaniami mikrochemicznymi<sup>10</sup>. W celu określenia stratygrafii warstw z wytypowanych próbek wykonano przekroje poprzeczne<sup>11</sup>, które następnie poddano badaniom w kolorowej podczerwieni<sup>12</sup> (il. 2), fluorescencji w ultrafiolecie<sup>13</sup> oraz energo-dyspersyjnej mikroanalizie rentgenowskiej z zastosowaniem mikrosondy elektronowej (SEM-EDS) (il. 3)<sup>14</sup>. Badania uzupełniono pomiarami ramanowskimi (RS)<sup>15</sup>.

Spoivo przklejenia, zaprawy i warstwy malarskiej wstępnie rozpoznano mikrochemicznie<sup>16</sup>. Następnie poddano badaniom za pomocą chromatografii gazowej (GC)<sup>17</sup>. Wybrane próbki poddano

dalszym analizom przy zastosowaniu spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR) oraz chromatografii gazowej, połączonej ze spektrometrią masową (GC-MS)<sup>18</sup>.

Badania obejmowały jedynie analizę materiałów oryginalnych bez uwzględnienia materiałów wtórnych, dodanych w trakcie prac konserwatorskich.

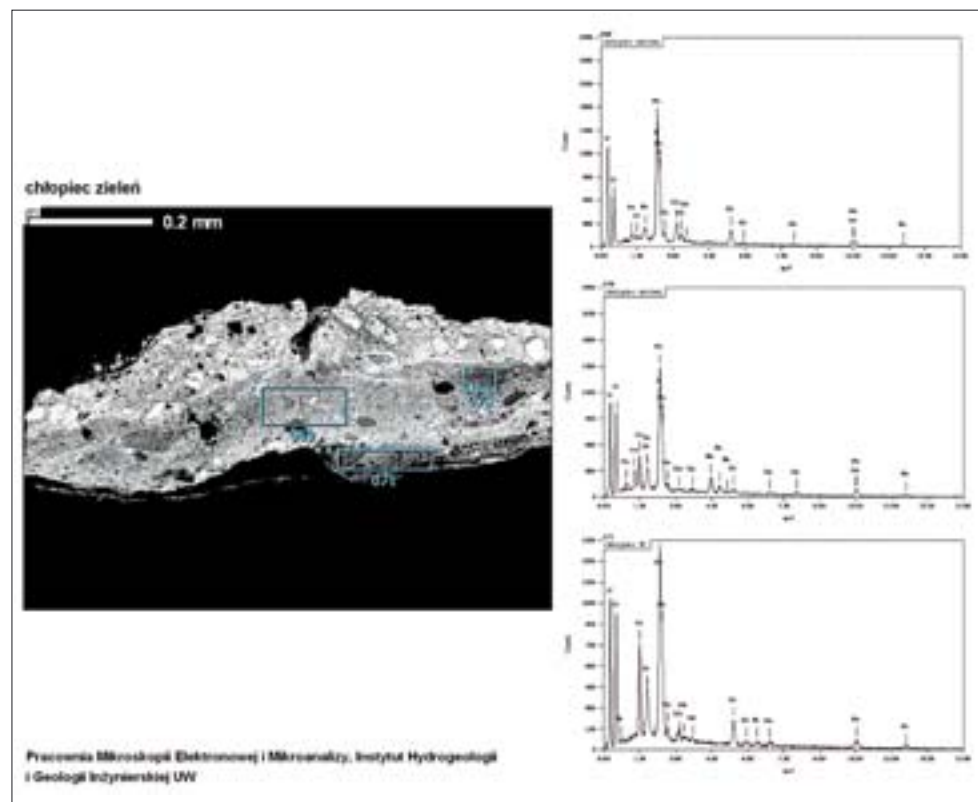
## Wyniki badań technologicznych

**Stan zachowania obrazu, przeprowadzone konserwacje.** Stan zachowania obrazu jest dobry. Jedynie na odwrocie płótna widoczny jest rysunek spękań gruntu, a w lewym górnym narożniku ciemna plama powstała w wyniku zalania. W obrębie warstwy malarskiej na zdjęciach fluorescencji w UV i na rentgenogramie w postaci najciemniejszych plam uczytelniły się punktowania wykonane podczas konserwacji w 2004 r. Zdublowano wówczas krawki płótna. Uzupełniono ubytki zaprawy oraz warstwy malarskiej.

**Budowa techniczna.** Obraz namalowany został na ciętym z wálka, fabrycznym, grubym i gęstym płótnie lnianym o splocie prostym<sup>19</sup>. Ma ono bity brzeg, który występuje wzdłuż jego górnej krawędzi. Badania struktury tkaniny wykazały, że jest to

3. Zdjęcie skaningowe (SEM) w świetle odbitym (BEI) próbki zieleni. Niebieskim prostokątem zaznaczono obszar analizy. Obok wyniki energodyspersyjnej analizy rentgenowskiej z zastosowaniem mikrosondy elektronowej w próbce zieleni z obszaru oznaczonego nr 069: C, O, Pb, S, As, Al, Cd, Cr; z obszaru 070: C, O, Pb, S, Al, As, Cr, Sr, Cu, Cd, Ca, Ba; z obszaru 071: C, O, Al, Pb, Fe, Cd, Cr, Co. Fot. M. Wróbel.

3. Scan (SEM) of a sample of green in reflected light (BEI). A blue rectangle marks the analysed area. On the right - results of an energy dispersive X-ray analysis with the application of an electronic microprobe in a sample of green in an area marked as no. 069: C, O, Pb, S, As, Al, Cd, Cr; in area 070: C, O, Pb, S, Al, As, Cr, Sr, Cu, Cd, Ca, Ba; in area 071: C, O, Al, Pb, Fe, Cd, Cr, Co. Photo: M. Wróbel.





typowe XIX-wieczne podobrazie handlowe. Zaizolowane zostało klejem glutynowym, wprowadzonym prawdopodobnie na zimno, który uszczelnił pory tkaniny. Grunt jest biały, również wykonany



5. Rentgenogram obrazu *Chłopiec niosący snop*. Fot. R. Stasiuk, P. Zambrzycki.

5. X-ray photograph of *Boy Carrying a Sheaf*. Photo: R. Stasiuk, P. Zambrzycki.

fabrycznie. Składa się z powszechnie stosowanych w tym okresie wypełniaczy, takich jak: kreda, biel ołowiowa, biel barytowa w spoiwie emulsyjnym. Przed wykonaniem obrazu zaprawa była splekana, na co wskazuje analiza przekrojów warstw malarских. Obecne krosno jest wtórne.

Artysta zaczął malować *Chłopca niosącego snop* prawdopodobnie *alla prima*, być może wykonując jedynie jego wstępny szkic pędzlem<sup>20</sup>. Podmalowanie wykonał kryjącą farbą przełamana bielą. Gierymski opracował je kolorem lokalnym bez stosowania monochromatycznych podmalowań, które obecne są często w jego obrazach powstałych przed 1893 r. Kolejne warstwy wprowadzał w różny sposób. Operował farbą zarówno cienką i kryjącą, jak i impastową. Nie rezygnował również z przecierek, czyli malowania półsuchym pędzlem w taki sposób, że gęsta farba pozostawała jedynie na splotach płótna, pozwalając oddziaływać barwom spodnim. Obraz powstał w wielu sesjach, dlatego można zaobserwować wprowadzanie kolorów zarówno *mokre w mokre*, jak i *mokre na suche*. Uzyskane na palecie barwy artysta nakładał miejscowo płamą. Mieszały się one ze spodnimi, jeśli te były niedostatecznie wyschnięte. Dukt pędzla w obrębie obrazu zastosowany jest po formie poza światłami, których bliki i najjaśniejsze plamy są od rysunku niezależne.

W sposobie opracowania malarskiego obrazu nie ma schematu. Struktura warstw barwnych jest zróżnicowana w poszczególnych jego fragmentach. Partie zieleni, a szczególnie dolna część pejzażu i snop wykonane są mięsistą, gęstą masą farby wprowadzanej wieloetapowo. W obrębie tych fragmentów warstwa malarska jest chropowata i szorstka. Tworzą ją sople różnokolorowej farby. Tło w partiach cieni namalowane jest subtelnie i gładko. Faktura światła z kolei jest rozbudowana. Artysta uzyskał ją poprzez nawarstwianie coraz grubszych impastów prawdopodobnie odsączonej farby. Partie te opracował wstępnie przy użyciu płaskich, szczecinowych pędzli o szerokości 1 cm. Bliki wmalowane zostały za pomocą pędzli lekko zaokrąglonych o szerokości 0,5 cm.

Efektowne i brawurowe opracowanie malarskie pejzażu różni się od sposobu namalowania postaci. Jest ona wystudiuwana. Artysta wykonał ją gładko, wykańczając licznymi laserunkami. Warstwa malarska w jej obrębie zbudowana jest z subtelnych, ale wielokrotnych dotknięć pędzla. Różnobarwne półtony twarzy postaci w partiach cieni pogłębione są brązowożółtoczerwonymi i półprzezroczystymi

6. *Chłopiec niosący snop* w reflektografii w UV. Poprawki wprowadzone przez artystę po wyschnięciu kompozycji uwidoczniły się w postaci ciemnych plam. Występują one w dolnej części pejzażu oraz wokół głowy chłopca. Fot. A. Cupa.

6. *Boy Carrying a Sheaf* in UV reflectography. The corrections made by the artist after the composition dried became visible in the form of dark spots in the lower part of the landscape and around the boy's head. Photo: A. Cupa.

warstwami scalającymi. Okolice głowy chłopca oraz jego kaszkiet Gierymski malował również laserunkowo, stosując werniks żywiczny lub dużą ilość spoiwa, o czym świadczy błękitnobiała fluorescencja tych fragmentów, widoczna na zdjęciu w UV. Płasko opracowany kaftan urozmaica jedynie wyraźna faktura jego zielonego wzoru. W cieniach widoczne są pogłębiające i przyciemniające je laserunki.

Zróznicowane opracowanie malarzkie może świadczyć o zastosowaniu dwóch metod pracy – plenerowej oraz warsztatowej. Pejzaż wykonany został najprawdopodobniej na podstawie obserwacji natury w plenerze i choć artysta malował go również etapami, technika jego wykonania zdradza więcej cech spontaniczności niż metoda opracowania postaci. Nie można jednak wykluczyć, że i pejzaż został ostatecznie wykonany w pracowni.

Gierymski w trakcie pracy nad obrazem zmieniał kompozycję. Widoczne jest to szczególnie na zdjęciu rentgenowskim, które pozwoliło na prześledzenie procesu twórczego (il. 5). W postaci jasnych plam uczytelniły się na nim przede wszystkim te fragmenty, które artysta opracował jasnymi farbami, takimi jak biel ołowiowa oraz innymi, zawierającymi w swym składzie metale ciężkie. Dzięki temu wyraźne stały się miejsca wykonane takimi farbami w spodnich warstwach, ukazując pierwotny zamysł kompozycyjny. Największą zmianą, wprowadzoną w trakcie malowania była korekta układu prawej dłoni chłopca. Pierwotnie była ona opuszczona o ok. 10 cm. Znajdowała się na wysokości pasa postaci i skierowana była w dół. Na rentgenogramie widoczne są również poprawki nanoszone przez artystę w partii nóg, które przesunięte zostały nieznacznie w prawo. Gierymski korygował również grubość



nogawek. Rentgenogram uwidacznia rysunek fałd na czerwonym kaftanie chłopca, których później został pozbawiony. Na zdjęciu tym jest on precyzyjny i wyraźny. W trakcie prac nad obrazem rysunek fałd został skorygowany przez artystę.

W korygowanych fragmentach faktura malatury nie pokrywa się z aktualnym rysunkiem kompozycyjnym. Poprawki autorskie wprowadzane były zarówno na bieżąco, jak i już po wyschnięciu warstw malarzskich. W ich uczytelnieniu niezwykle pomocna okazała się reflektografia w UV (il. 6). Zdjęcie wykonane w tej technice uwidoczniło przemalówki wprowadzone przez artystę przede wszystkim w dolnej części pejzażu oraz wokół głowy chłopca. Analiza porównawcza zdjęć w świetle widzialnym i w reflektografii w UV wykazała, że po namalowaniu kompozycji Gierymski wprowadził w jej dolnej części chłodne, zielone plamy. W tym samym czasie pogłębił laserunki występujące w partii włosów, wokół głowy postaci i spodni chłopca. Rysunek ornamentu stroju został wówczas również miejscowo kolorystycznie zmodyfikowany.





7. *Chłopiec niosący snop* w technice fałszywych kolorów. Fot. A. Cupa.

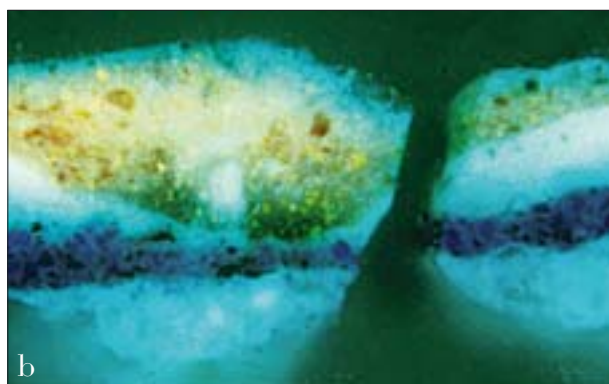
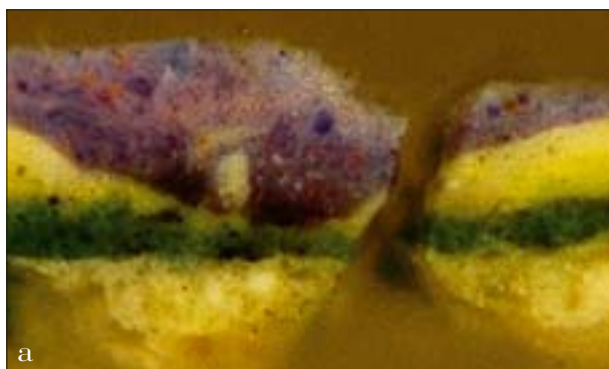
7. *Boy Carrying a Sheaf* in the artificial colours technique. Photo: A. Cupa.

Obraz charakteryzuje bogata kolorystyka, którą podkreśla sposób opracowania malarskiego – artysta wprowadzał farbę m.in. za pomocą dotknięć półsuchego pędzla, dzięki czemu wprowadzane barwy przenikają się wzajemnie. Gierymski namalował obraz czystymi, lekko przelamanymi farbami; w ich skład wchodzi głównie pigmenty, które weszły na palety artystów w XIX w. Należy do nich zaliczyć: błękit kobaltowy, zielen szwajnfurcką, żółcień strontową, ultramarynę sztuczną, żółcień kadmową oraz zielen szmaragdową. Spośród tradycyjnych pigmentów w obrazie zidentyfikowano: biel ołowiową, cynober i czerń roślinną.

Ponieważ niemożliwe było pobranie próbek z lica obrazu, ograniczono się do analiz fizyko-chemicznych warstw malarskich występujących na jego krajkach. Wyniki tych badań stały się punktem odniesienia do ustalenia składu farb powierzchni płótna. Stało się to możliwe tylko dlatego, że format obrazu uległ w czasie nieznacznej zmianie – po namalowaniu został naciągnięty na nowe, mniejsze krosna. Pierwotne jego rozmiary zostały w ten sposób zmniejszone po 1,5 cm z boków oraz o 1 cm od góry. Dolna jego część pozostała bez zmian. Dzięki temu warstwa malarska została zawinięta na boki krosna, stając

się wystarczająco reprezentatywnym materiałem badawczym<sup>21</sup>.

Do ustalenia składu pigmentowego powierzchni płótna okazała się nieniszcząca technika „fałszywych kolorów” (il. 7, 8). Na zdjęciu w kolorowej podczerwieni w postaci niebieskich plam uwidoczniły się miejsca występowania pigmentów miedziowych, kolory czerwone uczyniają miejsca namalowane błękitem kobaltowym lub ultramaryną. Na zdjęciu wykonanym w tej technice czerwienie zmieniły się w kolor żółty, co wskazuje na duże prawdopodobieństwo występowania w tych partiach kompozycji cynobru. Żółcień zamieniły się w kolor biały, sugerując obecność żółcień chromianowych lub kadmowych. Partia krajobrazu wykonana została zatem z zastosowaniem dużej ilości tych żółtych farb.



8. Przekrój poprzeczny próbki fioleto (nr 8) w świetle widzialnym (a) i w kolorowej podczerwieni (b). Próbka w warstwie fioletowej składa się głównie z cynobru HgS, błękitu kobaltowego, bieli ołowiowej i prawdopodobnie fioleto organicznego. W warstwie żółtej z żółcień chromowej oraz kadmowej z bielą ołowiową, w warstwie zielonej z zieleni szwajnfurckiej, błękitu kobaltowego, czerni roślinnej. Fot. E. Doleżyńska-Sewerniak.

8. Cross-section of a sample of violet (no. 8) in visible light (a) and coloured infrared (b). The violet stratum of the sample is composed predominantly of cinnabar HgS, cobalt blue, white lead and probably organic violet. The yellow stratum is composed of chrome yellow, cadmium yellow and white lead, and the green stratum – of Schweinfurth green, cobalt blue, and plant black. Photo: E. Doleżyńska-Sewerniak.



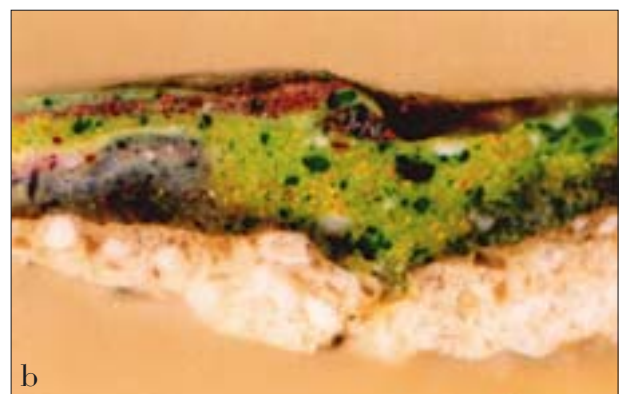
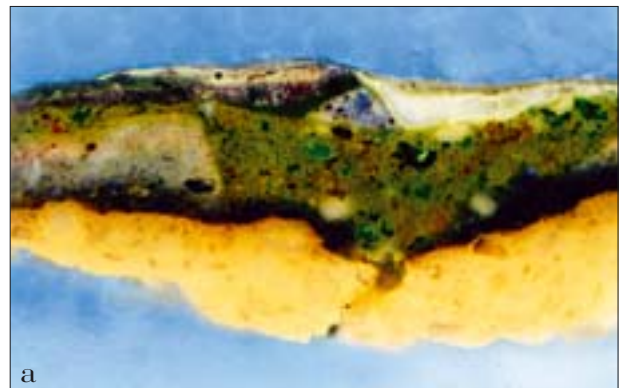
9. *Chłopiec niosący snop* w świetle UV. W postaci najciemniejszych plam uwidoczniły się miejsca punktowań. W obrębie warstwy malarskiej, a szczególnie w dolnej części pejzażu, zastosowane zostały pigmenty wygaszające fluorescencję; być może są to zielenie miedziowe zidentyfikowane w obrazie na podstawie badań instrumentalnych. Miejsca wykonane przez artystę lase-runkowo, np. czapka chłopca, mają błękitnobiałą fluorescencję świadcząca najprawdopodobniej o zastosowaniu w tych partiach dużej ilości spoiwa – być może werniksu lub medium żywicznego. Fot. A. Cupa.

9. *Boy Carrying a Sheaf* in UV light. Dotting became revealed in the form of darkest spots. Pigments blurring the fluorescence were used within the painted stratum, and in particular in the lower part of the landscape; quite possibly, they were copper greens identified in the canvas upon the basis of instrumental studies. Places which the artist executed by resorting to glazing, such as the boy's cap, possess a blue-white fluorescence, evidence of the application of a large amount of binder – varnish or resin. Photo: A. Cupa.

Kolor zielony Gierymski uzyskał z mieszanin tychże żółcieni z błękitami kobaltowymi, ultramaryną oraz zielenią szmaragdową. Dolna część pejzażu wykończona została zielenią szwajnfurcką. W jego ciemniejszych partiach, występujących w górnej części kompozycji, artysta zastosował duże ilości błękitów – kobaltowego i ultramaryny. Kaftan chłopca namalowany został cynobrem oraz czerwienią organiczną, a jego ciemniejsze partie – farbą uzyskaną ze zmieszania wymienionych pigmentów z czernią i błękitami. Zielenie wzoru na kaftanie wykonane zostały najprawdopodobniej zielenią szmaragdową lub wyżej wymienioną mieszaniną żółcieni i błękitów.

W obrębie warstwy malarskiej, a szczególnie w dolnej części kompozycji zastosowane zostały pigmenty wygaszające fluorescencję UV, być może są to zielenie miedziowe zidentyfikowane na podstawie badań instrumentalnych (il. 9).

Badania fluorescencji w UV przekrojów poprzecznych próbek pobranych z obrazu wykazały obecność medium żywicznego w warstwach malarskich kompozycji (il. 10). Badania spoiwa wykonane za pomocą metod spektrofotometrii w podczerwieni (FTIR) oraz chromatografii gazowej w połączeniu ze spektrometrią masową (GC-MS) dowiodły, że farba wzbogacona była mieszaniną oleju lnianego oraz żywic – najprawdopodobniej kalafonii i sandaraku.



10. Przekrój poprzeczny próbki zieleni w świetle widzialnym (a) i w ultrafiolecie (b). Próbka składa się z zieleni szwajnfurckiej, zieleni szmaragdowej, żółcieni strontowej, żółcieni chromowej, żółcieni kadmowej, błękitu kobaltowego, brązowych tlenków żelaza (?). W warstwie zaprawy zidentyfikowano: biel ołowiową, siarczan baru i kredę, werniks o jasnej fluorescencji w UV. Fot. Z. Rozłucka.

10. Cross-section of a sample of green in visible light (a) and UV (b). The sample is composed of Schweinfurth green, emerald green, strontium yellow, chrome yellow, cadmium yellow, cobalt blue and brown iron oxides (?). Identified components of the priming ground include: white lead, barium sulphate and chalk, as well as varnish with a light fluorescence in UV light. Photo: Z. Rozłucka.



Stosowanie medium żywicznego zapewne ułatwiało artyście wykończenie laserunkowe postaci.

Gierymski najprawdopodobniej namalował obraz oprawiony wcześniej w ramy. Świadczy o tym niezwykle równo zakończona malatura widoczna na krajkach (il. 11).

## Wnioski z badań technologicznych. Impresjonizm *Chłopca niosącego snop*

*Chłopiec niosący snop* uznawany jest przez historyków sztuki za jedno z pierwszych impresjonistycznych dzieł Gierymskiego. Wiele inspiracji impresjonizmem zdradza również technika wykonania pracy oraz dobór przez artystę materiałów malarskich<sup>22</sup>. Kolorystyka obrazu czytelnie odnosi się do popularnych wśród impresjonistów i neoimpresjonistów teorii na temat rejestrowania efektów światła słonecznego.

Obraz pozbawiony jest cech charakterystycznych dla występującej w malarstwie akademickim konwencji światłocieniowej (*chiaroscuro*), takich jak: monochromatyczne podmalowania, precyzyjny rysunek wstępny, przejrzyste cienie, subtelny modelunek tonalny, ciemne barwy i pigmenty ziemne<sup>23</sup>. Jak dowiodły przeprowadzone przeze mnie badania, konwencja ta na przełomie lat 60. i 70. XIX w. – w okresie studiów Gierymskiego w Akademii monachijskiej – nadal była stosowana<sup>24</sup>. Świadczy o tym opracowanie malarskie prac artysty, powstałych właśnie w czasie jego nauki w klasie Karla Piloty'ego w latach 1870-1872, np. obrazu *Hamlet* (1870-1872).



11. Krajka obrazu *Chłopiec niosący snop*. Fot. A. Cupa.  
11. Edge of *Boy Carrying a Sheaf*. Photo: A. Cupa.

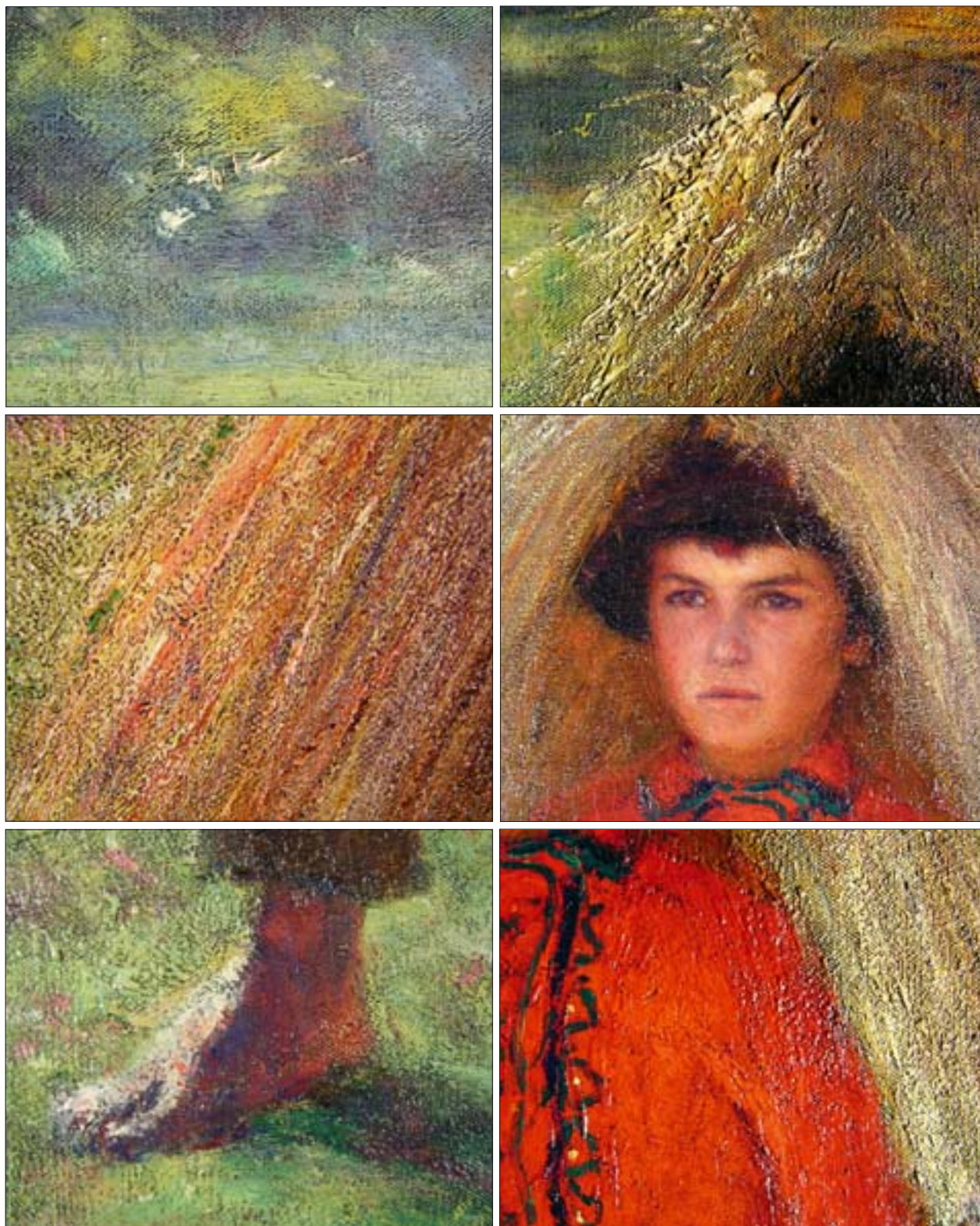
Artysta wykonał w tej konwencji, w latach 80. tego stulecia, wiele swoich najlepszych prac, takich jak *Trąbki* czy *Brama na Starym Mieście w Warszawie*. O obciążeniu malarstwa Gierymskiego akademizmem pisało wielu wybitnych krytyków jego twórczości<sup>25</sup>. Odnosi się ono – poza cechami stylistycznymi – również do aspektu technologicznego. Odchodzenie od metod malarstwa akademickiego, jakie można obserwować w malarstwie 2. poł. XIX w., dotyczy także twórczości Gierymskiego. Do ich odrzucenia przez artystę przyczyniła się głównie jego inspiracja impresjonizmem. Pozostałością tej konwencji w *Chłopcu niosącym snop* są jedynie wykończenie laserunkowe postaci, opisowy dukt pędzla oraz budowanie przestrzeni obrazowej na zasadzie kontrastu, polegającego na impastowym wykonaniu światła i cienko opracowanych cieni.

Artysta, w odróżnieniu od akademików, zastosował w tym obrazie płótno gruntowane jasną zaprawą, jaskrawe kolory oraz kładzione warstwami różnorodnej grubości nieprzezroczyste farby. W kompozycji można zaobserwować operowanie różnobarwnymi plamami farb, kładzionych spontanicznie i oddziałujących na siebie symultanicznie. Pewna przypadkowość i brawura w sposobie opracowania malarskiego polega na niekonsekwencji we wprowadzaniu kolejnych warstw barwnych; mam na myśli pokrywanie efektów przecierki kryjącą farbą, ponowne przecieranie miejsc tak opracowanych, zamalowywanie wcześniej uzyskanych impastów. Tego typu metody opracowania malarskiego wówczas jeszcze nie zawsze były akceptowane przez polskie środowisko artystyczne. Pozbawiona laserunków i niezwykle plastyczna, wielobarwna faktura służy utrwaleniu efektów wibrującego światła słonecznego, a zastosowanie światła, którego źródło ukryte jest w głębi obrazu, spłaszcza postać, uniemożliwiając zastosowanie akademickiego, stopniowanego modelunku bryły.

Niezwykle interesująca jest kolorystyka pracy. Świadczy o tym, że Gierymskiemu znane było prawo kontrastu symultanicznego.

Teorie dotyczące koloru i światła oraz badania w zakresie klasyfikacji barw były szeroko komentowane przez wielu badaczy w XIX w. Wyniki badań na tym polu – m.in. odkrycie Newtona, Younga, Helmholtza, Maxwella – przyczyniły się do powstania podstawowych zasad zestawiania barw, które miały głęboki wpływ na rozwój malarstwa. Największe znaczenie dla artystów miały dokonania francuskiego chemika Michela Eugène'a Chevreula (1786-1889)





12. Widoczne sposoby opracowania malarskiego w obrębie różnych partii obrazu. Fot. E. Doleżyńska-Sewerniak.  
 12. Visible manners of painterly execution within different parts of the painting. Photo: E. Doleżyńska-Sewerniak.

w zakresie klasyfikacji barw. Na podstawie własnych badań i obserwacji kolorów ostatecznie sformułował

on prawa kontrastu symultanicznego, sukcesywnego i mieszanego barw<sup>26</sup>.

Prawo kontrastu symultanicznego mówi o tym, że jeśli oko zobaczy dwa sąsiadujące ze sobą kolory w tym samym czasie, to wydają się one inne zarówno w odcieniu, jak i kolorze, niż gdy występują samodzielnie. Zjawisko to wynika z faktu, że każdy kolor powoduje powstanie w oku widza tzw. barwnej otoczki komplementarnej w stosunku do niego. Dlatego kolory dopełniające się nawzajem, zestawione obok siebie, intensyfikują swoje barwy. Przykładowo: czerwień występująca obok zieleni wydaje się bardziej czerwona, ponieważ jest wzmocniona poprzez kolor dopełniający, a zieleń w tym przypadku – mocniejsza. Podobne zjawisko występuje w zestawieniach różnych kolorów, nie tylko dopełniających<sup>27</sup>.

Prawo kontrastu sukcesywnego kolorów dotyczy zjawiska tzw. barwnych powidoków, które powstają wówczas, gdy oko zatrzymuje się przez dłuższy czas na plamie jakiegoś koloru i następnie przesuując się poza jej obszar (na plamę białą), postrzega kolor do niej komplementarny<sup>28</sup>.

Kontrast mieszany pojawia się wówczas, gdy oko, patrząc na plamę np. koloru pomarańczowego i następnie przesuując się z niej na plamę koloru żółtego, postrzega kolor zielony, który jest wypadkową powstałego niebieskiego powidoku do plamy pomarańczowej i żółtej<sup>29</sup>.

Michel Eugène Chevreul przełożył swoje teorie na praktykę, konstruując koło uporządkowanych kolorów w celu zobrazowania związków zachodzących między nimi (il. 13). Zostało ono tak zorganizowane, że barwy dopełniające się nawzajem umieszczone są w nim dokładnie naprzeciw siebie. Wyniki jego badań dały podstawę do zdefiniowania reguł zestawiania farb, które już wcześniej były stosowane przez artystów intuicyjnie. Jednak – jak dotąd – nie zostały uporządkowane i opisane w pracy naukowej. Książka Chevreula dotycząca kontrastu kolorów, choć skierowana do osób pracujących z barwami, nie wywarła natychmiastowego wpływu na autorów podręczników malarskich czy samych malarzy. Pewne wpływy jego teorii zdają się pojawiać w obrazach niektórych artystów, np. Delacroix (1798-1836), który malował cienie i światła w kolorach wzajemnie się dopełniających<sup>30</sup>. Trudno jednak dziś jednoznacznie stwierdzić, czy praktyki te nie wynikały z samodzielnych studiów artysty nad kolorem.

Prawo kontrastu symultanicznego barw zyskało na popularności dopiero w latach 60. i 70. XIX w. Podręczniki malarskie z tego okresu opisują to zagadnienie<sup>31</sup>. Wiadomo że Thomas Couture (1815-1879), nauczyciel Eduarda Maneta (1832-1883),

znał pracę Chevreula i wykonywał podmalowania swoich prac w kolorach dopełniających do tych tonów, które wprowadzał kolejno. Potępiał także mieszanie więcej niż trzech barw<sup>32</sup>.

Prawo barw komplementarnych i prawo powstawania dopełniających powidoków było wówczas znane i stosowane przez artystów. Zabarwione kolorem cienie można znaleźć w pracach impresjonistów. Zasady barw komplementarnych wykorzystywane były w celu wywołania wibracji światła, wzmocnienia kontrastu czy świetlistości kolorów<sup>33</sup>. Popularność tych teorii należy wiązać z naturalistycznym dążeniem do utrwalania efektów naturalnego światła, czyli do odzwierciedlenia w obrazach „prawdy”. Ucieleśnieniem prawdy w obrazach stała się ok. 1870 r. zmiana konwencji *chiaroscuro* w kierunku autentycznego nowoczesnego światła. Poparte naukowo teorie dotyczące kolorów i barw zyskiwały w ten sposób popularność i coraz szersze zastosowanie w malarstwie<sup>34</sup>.

*Chłopiec niosący snop* jest czystym odzwierciedleniem opisanych powyżej teorii. Najbardziej charakterystyczne jest zestawienie zieleni i czerwieni. Taki układ barw komplementarnych jest dla tego obrazu najbardziej czytelny. Intensywna czerwień kaftanu chłopca kontrastuje zarówno z zielenią otaczającego go postaci pejzażu, jak i z występującym na niej niewielkim linearnym wzorem. Im zieleń jest ciemniejsza, tym kontrastuje ona z jaśniejszą czerwiecią. Obok miejsc wykonanych oranżem pojawiają się błękitne plamy, co można obserwować np. w opracowaniu stóp chłopca. W partii pejzażu często występują zestawienia jasnego fioleto z jasnymi zieleniami i żółcieniami.

Zastosowanie prawa kontrastu symultanicznego w tej pracy było możliwe dzięki odpowiedniemu doborowi farb. Gierymski zastosował tu przede wszystkim nowo wynalezione, XIX-wieczne pigmenty. Odznaczały się one wysoką siłą krycia oraz intensywnymi barwami, co ułatwiało uzyskanie pełnej skali tonów i odcieni barwnych za pomocą kilku dobrze dobranych kolorów.

Taki zestaw pigmentów wykazuje analogie z paletami impresjonistów. Odrzucili oni starannie skomponowane palety z farb wcześniej przygotowanych i umieszczonych na nich według metody akademickiej. Aby utrwaląć światło zaobserwowane w naturze, komponowali je z kilku czystych barw. Fakt ten przyczynił się do zmiany akademickiej palety z tonalnej na spektralną<sup>35</sup>. Spektralna paleta składała się z pigmentów odpowiadających kolorami odcieniom



widma: czerwonego, pomarańczowego, żółtego, zielonego, niebieskiego, indygo i fioletowego. Rezygnowano z ciemnych żelazowych brązów i błękitu pruskiego. Stosowano głównie błękit kobaltowy, zieleń szwajnfurcką, żółcień strontową, ultramarynę sztuczną, żółcień kadmową, zieleń szmaragdową, cynober, fioletole kobaltowe, ale również szerszy zakres farb. Większość z wyżej wymienionych pigmentów zostało zidentyfikowanych w pracy Gierymskiego.

W obrazie tym zwraca uwagę zróżnicowanie w sposobie przedstawiania światła i cieni. Partie utrwalające światło dzienne wykonane są matowo i szorstko tak, aby zróżnicowana i chropowata faktura intensyfikowała efekt rozpraszania światła, dając w ten sposób bardziej wiarygodny i bliski rzeczywistości obraz, w myśl naturalistycznej zasady przedstawiania „prawdy”, którą utożsamiano wówczas z efektami naturalnego światła. W podobny sposób malowali impresjoniści. Kryjąca, chuda i pozbawiona laserunków warstwa farby była bardziej odpowiednia do odtwarzania efektów światła słonecznego i zaobserwowanych przedmiotów niż lśniąca pokryta laserunkami powierzchnie obrazów akademickich. Różne zjawiska zaobserwowane w naturze i różne efekty oświetlenia wymagały różnych rozwiązań technicznych. Dlatego Gierymski zastosował gładkie i głębokie laserunki w partiach ciemnych, które są bardziej uzasadnione w przedstawianiu cieni.

Niezwykle istotny dla tej pracy jest sposób przedstawienia światła słonecznego i samego oświetlenia przedmiotów. Wcześniej Gierymski rozjaśniał bryły poprzez stopniowany modelunek bryły – od ciemnego do jasnego lub imitował światło za pomocą niewielkiego, impastowego bliku występującego zazwyczaj na dużej, ciemnej płaszczyźnie obrazu. W pracach powstałych po zetknięciu artysty z impresjonizmem nadal opracowywał on najwyższe światła impastowo, ale efekt jego rozpraszania uzyskiwał także poprzez kontrasty barw dopełniających, co można zaobserwować właśnie w analizowanym obrazie.

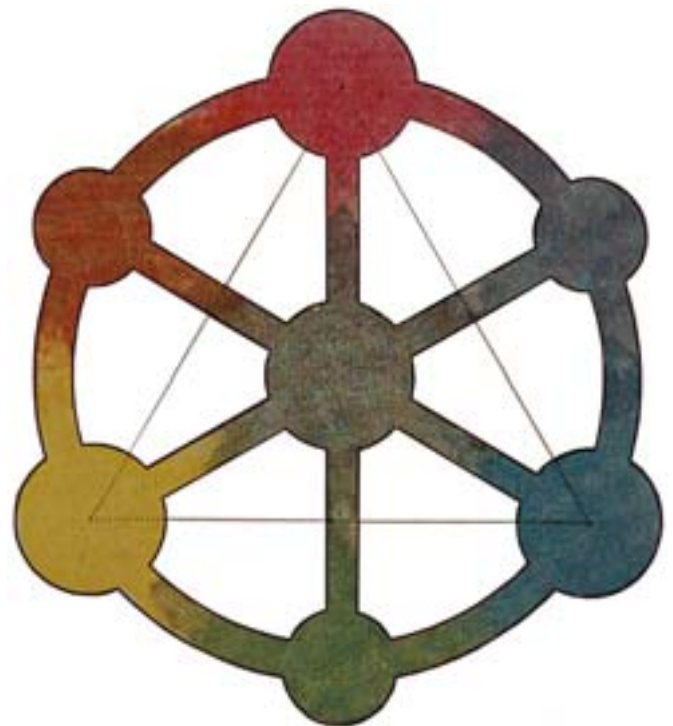
## Zakończenie

Technika wykonania obrazu *Chłopiec niosący snop*, materiały malarskie zidentyfikowane na podstawie badań specjalistycznych, a także zastosowane przez artystę kontrasty kolorystyczne, świadczą o jego świadomym podejściu do zagadnień technologicznych. Potwierdzają także – podkreślane od dawna przez



13. Koło barw Chevreula. Fot. za: Chevreul, 1864.

13. The Chevreul colour circle. Photo after: Chevreul, 1864.



14. Koło barw Mérimee. Fot. za: Mérimee, 1830.

14. The Mérimee colour circle. Photo after: Mérimee, 1830.

krytyków i historyków sztuki – jego przywiązanie do naturalizmu rozumianego jako dążenie do jak najwierniejszego przedstawiania natury. Ukazują go

również jako artystę nie tylko świadomego obowiązujących ówczesnie tendencji artystycznych, ale także jako artystę swobodnie poruszającego się w nowatorskich trendach, poszukującego ciągle nowych rozwiązań i – co ważne – zachowującego własną artystyczną odrębność.

Badania konserwatorskie, sięgające głęboko w warsztat malarza, pokazują technologię i technikę realizacji obrazu niedostępną analizie historii sztuki, a jednocześnie odkrywają i potwierdzają zmagania artysty, poszukującego właściwych środków wyrazu, sposobu przekazania własnej wizji materiału malarską.

**Dr Ewa Doleżyńska-Sewerniak** jest absolwentką Wydziału Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu. W 2002 r. uzyskała wyróżnienie Rady Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa za pracę magisterską i dyplomową oraz nagrodę rektorską dla najlepszego absolwenta Wydziału Sztuk Pięknych UMK. W latach 2002-2006 była doktorantką w Zakładzie Technologii i Technik Malarskich UMK. Tam też obroniła pracę doktorską nt. *Materiały malarskie i technika w malarstwie olejnym Aleksandra Gierymskiego*, której promotorem był prof. dr art. kons. Józef Flik. Specjalizuje się w badaniach materiałów i technik malarskich, ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa XIX wieku.

Tabela 1. Zestawienie zidentyfikowanych w obrazie materiałów malarskich i zastosowanych metod badań  
Table 1. List of painting material identified in the composition and applied research methods

Warstwy technologiczne	Zidentyfikowane materiały malarskie			Metody badań
Podobrazie	Płótno lniane			M
	<b>Pigmenty, barwniki, wypełniacze</b>	<b>Metody badań</b>	<b>Spoivi</b>	
Przeklejenie	–	–	Klej glutynowy	M
Zaprawa	Biel ołowiowa $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , siarczan baru ( $\text{BaSO}_4$ ), kreda ( $\text{CaCO}_3$ )	SEM-EDS, M, XRF	Spoivo białkowe z dodatkiem oleju	M, GC FTIR,
Warstwy malarskie	Biel ołowiowa $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , zieleń szwajnfurcka $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$ , zieleń szmaragdowa $\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ , żółcień strontowa $\text{SrCrO}_4$ , żółcień kadmowa $\text{CdS}$ , cynober $\text{HgS}$ , czerwień organiczna na wodorotlenku glinu, błękit kobaltowy $\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$ , czerń roślinna, fiolet organiczny, brąz żelazowy?, ultramaryna $\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_2$ ?	XRF, SEM-EDS, M, RS, CI	Olej lniany, mieszanina żywic, najprawdopodobniej kalafonii i sandaraku	FTIR, M, GC-MS
Werniks	–	–	–	–



## Przypisy

1. Aleksander Gierymski urodził się w 1850 r. w Warszawie, zmarł w 1901 r. w Rzymie. Był bratem wybitnego malarza Maksymiliana Gierymskiego. Edukację artystyczną rozpoczął w 1867 r. w warszawskiej Klasie Rysunkowej. W latach 1868-1872 studiował w słynnej wówczas Akademii Monachijskiej m.in. w klasie kompozycji Karla Piloty'ego. W jego twórczości można wyróżnić kilka dominujących tendencji. Do lat 90. XIX w. twórczość jego rozwijała się między akademickim renesansyzmem a naturalizmem. Po 1890 r. ulegała wpływom malarstwa impresjonistycznego. Do pierwszego nurtu zainteresowań artysty należą takie prace, jak *Kupiec wenecki* (1873) czy dwie wersje *Sjesty włoskiej*. Naturalizm reprezentują cykle *Gra w mora* i *Austeria rzymska* (1873-1874) czy późniejsze prace, takie jak *Powiśle* (1883), *Brama na Starym Mieście w Warszawie* (1883), *Trąbki* (1884, 1888, 1890) i in. W latach 1888-1893 stworzył cykl nokturnów: *Plac Wittelsbachów w Monachium* (1889-1890), *Ulica w Monachium* (1890), *Opera paryska* (1891), *Luwr w nocy* (1892). W Paryżu, gdzie przebywał od 1890 r., zetknął się z malarstwem impresjonistów. W latach 1893-1894, w tzw. okresie krakowskim, stworzył obrazy o nietypowej dla niego tematyce wiejskiej: *Dziewczyzna wiejska*, *Chłop z Bronowic*, *Droga w Bronowicach*, *Trumna chłopka*, *Chłopiec niosący snop* (1895). Po wyjeździe z Krakowa przebywał w wielu różnych środowiskach artystycznych, głównie w Monachium, Paryżu i we Włoszech. Tworzył widoki miejskie: *Piazza de Popolo w Rzymie* (1900-1901), *Widok Werony* (1901). Malował wnętrza kościołów: *Wnętrze Bazyliki św. Marka w Wenecji*, (1899) i pejzaże: *Park włoski* (ok. 1897-1898), *Pineta di Villa Borghese w Rzymie* (1895-1900).
2. H. Stępień, E. Doleżyńska-Sewerniak, „*Chłopiec niosący snop*” Aleksandra Gierymskiego w świetle badań historycznych i interdyscyplinarnych badań konserwatorskich, Materiały Ogólnopolskiej Konferencji „Sztuka Konserwacji”, Muzeum Techniki w Warszawie, 18 kwietnia 2008; H. Stępień, *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*. „Malarze, rzeźbiarze, graficy”, t. II, Instytut Sztuki PAN, Wrocław 1975, s. 334, 335; J. Starzyński, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1950, s. 31, 32.
3. [http://www.mnwr.art.pl/CMS/archiwum/Chlopiec\\_niosacy\\_snop.html](http://www.mnwr.art.pl/CMS/archiwum/Chlopiec_niosacy_snop.html).
4. Tamże.
5. Tamże; por. też Katalogi Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka: aukcja nr 29, Warszawa 16 maja 2004 i Nr 30, Warszawa 7 listopada 2004.
6. Miriam, *Pro Arte*, Warszawa 1914, s. 487; B. Prus, *Kroniki*, t. XI, Warszawa 1961, s. 198; J. Starzyński, jw., s. 34.
7. Fotografie w świetle widzialnym, w podczerwieni i ultrafiolecie wykonał mgr A. Cupa z Zakładu Technologii i Technik Malarskich Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, A. Skowroński z Pracowni Fotograficznej Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK oraz dr E. Doleżyńska-Sewerniak. Badania rentgenowskie oraz fotografie rentgenogramów wykonali mgr R. Stasiuk i mgr P. Zambrzycki z ASP w Warszawie oraz A. Skowroński z pracowni fotograficznej IZiK UMK. Fotografie w kolorowej podczerwieni i reflektografię w ultrafiolecie wykonali mgr A. Cupa z ZTiTM UMK w Toruniu oraz dr E. Doleżyńska-Sewerniak.
8. Badania te wykonała dr E. Doleżyńska-Sewerniak.
9. Badania te wykonał mgr A. Cupa.
10. Por. wyżej przyp. 6.
11. Próbki zatapiano w żywicy Zermacryl S (producent Zhermapol).
12. Fotografie przekrojów w kolorowej podczerwieni i w świetle VIS oraz interpretację wyników badań wykonała dr E. Doleżyńska-Sewerniak.
13. Fotografie przekrojów fluorescencji w ultrafiolecie i analizy wyników badań wykonała dr Z. Rozłucka w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej, UMK w Toruniu.
14. Energodypersyjną mikroanalizę rentgenowską z zastosowaniem mikros sondy elektronowej (SEM-EDS) wykonał mgr inż. M. Wróbel z Wydziału Geologii Uniwersytetu Warszawskiego.
15. Badania wykonała dr A. Weselucha-Birczyńska w Środowiskowym Laboratorium Analiz Fizykochemicznych i Badań Strukturalnych UJ w Krakowie. Interpretację wyników badań wykonał dr P. Szroeder z Instytutu Fizyki UMK w Toruniu.
16. Por. wyżej przyp. 6.
17. Chromatografię gazową GC wykonał mgr G. Jaworski z Zakładu Technologii i Technik Malarskich UMK w Toruniu.
18. Badania spoiw za pomocą metod FTIR i GC-MS wykonała dr I. Zadrozna z Zakładu Chemii Organicznej Wydziału Chemicznego Politechniki Warszawskiej.
19. Płótno ma splot prosty i gęstość liniową nitek 250 x 150 w cm<sup>2</sup>. Nitki są nierównej grubości i mają słabą siłę skrętu. Skręcone są w kierunku Z.
20. Badanie w bliskiej podczerwieni nie wykazały obecności rysunku, nie świadczy to o jego braku.
21. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy zmiany tej dokonał sam artysta, czy może nowy właściciel obrazu chcący dopasować obraz do gotowej ramy.
22. W malarstwie impresjonistów można zaobserwować zmianę w stosowaniu mediów malarskich i pigmentów. Kryjąca, chuda i pozbawiona laserunków warstwa farby była bardziej odpowiednia do odtwarzania efektów naturalnego światła i przedmiotów zaobserwowanych w naturze niż lśniące, pokryte laserunkami powierzchnie obrazów akademickich. Różne zjawiska zaobserwowane w naturze i różne efekty światła wymagały różnych rozwiązań technicznych, (w:) A. Callen, *The Art of Impressionism, painting technique & the making of modernity*, London 2000, s. 108, 109.
23. Konwencja *chiaroscuro* polega na wykonywaniu obrazu od cieni do światła, bądź odwrotnie. Zakłada wieloetapowe opracowanie malarskie. Termin *chiaroscuro* oznacza w języku włoskim „jasno-ciemno”, dotyczy on pojęcia światłocienia.
24. E. Doleżyńska-Sewerniak, *Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Aleksandra Gierymskiego*, rozprawa doktorska, promotor J. Flik, IZiK UMK, Toruń 2006, s. 80-85.
25. Np. tak różnych, jak: J. Starzyński, *Od renesansyzmu do impresjonizmu*. (Malarstwo Aleksandra Gierymskiego w latach 1872-1879), RHS, II, 1961, s. 197; St. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1950, s. 112-115.
26. Został on dyrektorem królewskiej manufaktury gobelinów w 1824 r. Jednym z jego zadań było znalezienie przyczyn niewielkiej intensywności niektórych barwionych kolorów. Odkrył, że mała intensywność kolorów w gobelinach zależała nie od sposobu czy intensywności barwienia nitek, lecz była wynikiem

zjawiska optycznego, które powstaje w wyniku zestawień określonych barw, (w:) D. Bomford, J. Kirby, J. Leighton, A. Roy, *Art in the making. Impressionism*, London 1991, s. 78.

27. W tym miejscu należy odnotować, że barwami podstawowymi dla XIX-wiecznych malarzy były: czerwień, żółcień i błękit, a kolorami dopełniającymi: zieleń, fiolet, pomarańczowy – powstałe ze zmieszania dwóch kolorów podstawowych (w:) J. Kirby, K. Stonor, A. Roy, A. Burnstock, R. Grout, R. White, *Seurat's Painting Practice: Theory, Development and Technology*, „National Gallery Technical Bulletin”, London 2003, Vol. 24, s. 11-12.

28. D. Bomford, J. Kirby, J. Leighton, A. Roy, j. w., s. 79

29. Tamże.

30. Rozprawa Chevreula została wydana w 1839 r. pod tytułem *De la Loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés*, (w:) Tamże, s. 79, 80, 86.

31. M.in. Ch. Blanca, *Grammaire des arts du dessin* (1867) czy podręcznik Goupil-Fesqueta z 1877 r.

32. D. Bomford, J. Kirby, J. Leighton, A. Roy, jw., s. 82, 83.

33. Tamże, s. 88; A. Callen, *Techniques of the Impressionists*, jw., s. 62-64.

34. A. Callen, jw., s. 62-64.

35. Paleta tonalna to taka, na której farby ułożone są w kolejności w układzie tonalnym od bieli do czerni (w:) D. Bomford, J. Kirby, J. Leighton, A. Roy, jw., s. 90; A. Callen, *Techniques of the Impressionists*, jw., s. 138, 143-144.

### THE IMPRESSIONISM OF ALEKSANDER GIERYMSKI UPON THE BASIS OF CONSERVATION STUDIES OF THE PAINTING *BOY CARRYING A SHEAF*

A presentation of the painting *Boy Carrying a Sheaf* by Aleksander Gierymski as seen by a conservator-technologist. Historians of art regard this composition to be one of the first and most important Impressionist works in the oeuvre of an artist who experimented with painting techniques. It was precisely the manner of executing this canvas that betrayed inspiration by French painting, which became the reason for subjecting the composition to interdisciplinary conservation research intent on demonstrating the analogies of its technique and technology with Impressionist art. Up to now, *Boy Carrying a Sheaf* had not been the object of meticulous interdisciplinary analyses.

The conducted investigations made it possible to identify the painting material applied by the artist and the manner of his painterly approach. They displayed a number of essential workshop features characteristic for Gierymski's oeuvre, such as familiarity with the properties of the used material and the techniques applied for the purpose of attaining the planned effect. The studies also revealed that Gierymski was acquainted with technical novelties of the period and sought individual workshop solutions, confirmed by his treatment of technology, stressed by historians of art, and the aptness of the laudatory appraisal of his works, formulated by the history of art.

