

Ewa Doleżyńska-Sewerniak*

Rysunek wstępny w malarstwie Józefa Szermentowskiego (1833-1876) na podstawie badań prac artysty w bliskiej podczerwieni

Initial sketch in the painting of Józef Szermentowski (1833-1876) on the basis of examining the artist's works in near infrared

Słowa kluczowe: Józef Szermentowski, badania konserwatorskie, podczerwień, techniki i technologie malarskie, rysunek wstępny

Key words: Józef Szermentowski conservation research, infrared, painting techniques and technologies, initial sketch

WSTĘP

Artykuł omawia wyniki badań obrazów Józefa Szermentowskiego (1833-1876) w zakresie bliskiej podczerwieni promieniowania elektromagnetycznego. Są one częścią kompleksowych analiz twórczości tego artysty, poświęconych technice i technologii jego malarstwa. Poddano im około czterdziestu prac Szermentowskiego, reprezentatywnych dla jego twórczości. Były to zarówno prace olejne, jak i akwarelowe¹. Nieinwazyjna metoda badań pozwoliła na wstępną charakterystykę rysunku przygotowawczego. W artykule przedstawiono ogólne wnioski, jakie wynikają z przeprowadzonych badań oraz szczegółowe wyniki analiz najciekawszych prac.

Główną inspiracją do podjęcia tego tematu jest brak badań dotyczących techniki malarskiej Szermentowskiego. Potrzeba ich podjęcia była uzasadniona, gdyż artysta był prekursorem pejzażu realistycznego w polskim malarstwie. Tworzył w okresie kształtowania się zasad nowej estetyki malarstwa. Wiele lat spędził we Francji malując pejzaże w okolicach Fontainebleau i Marlotte, gdzie tworzyli barbizyńczycy i artyści z całego świata. Jego malarstwo ulegało wpływom zarówno na gruncie polskim, jak i paryskim, i m.in. dzięki nim przeszło interesującą ewolucję od pejzaży idealistycznych do bezpośrednich prac malowanych w plenerze. W niektórych jego obrazach można dopatrzeć się zwiastunów impresjonizmu.

Dodatkowym argumentem przemawiającym za podjęciem badań był fakt, że analiza wizualna prac olejnych i akwarelowych artysty wskazywała na obecność wstępnych

INTRODUCTION

The article presents the results of tests carried out on paintings by Józef Szermentowski (1833-1876) with the use of the near infrared band of electromagnetic radiation. They are a fragment of complex analyses of the works by this artist, devoted to studying techniques and technology of his painting. Tests were carried out on around forty works by Szermentowski, representative of his artistic output, including both his oil paintings and water colours¹. A non-invasive method of research allowed for an initial characteristics of the preparatory sketch. The article presents overall conclusions drawn from the conducted tests as well as detailed results of analyses of the most interesting works.

The main inspiration for taking up the issue is lack of research concerning the painting technique of Szermentowski. The need of such research seems justified since the artist was a precursor of realistic landscape in Polish painting. He worked in the period when the principles of new aesthetics of painting were being formed. He spent many years in France, painting landscapes near Fontainebleau and Marlotte, where artists from the Barbizon school and from all over the world also worked. His painting was influenced both in Poland and in Paris, and partially due to that underwent an interesting evolution from idealistic landscapes to works painted directly in the open air. In some of his pictures heralds of impressionism can be discerned.

An additional argument in favour of undertaking the research was the fact, that a visual analysis of oil and water-colour works of the artist indicated the presence of initial sketches. In case of oil paintings, contours of sketches made in a dark

* Dr Ewa Doleżyńska-Sewerniak, Katedra Historii Kultury Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

* Department of History of Culture, Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz

szkiców. W przypadku obrazów olejnych spod warstw malar-
skich miejscowo przeświecały kontury rysunku wykonanego
ciemnym narzędziem. W wielu akwarelach Szermentow-
skiego szkic wstępny był widoczny *gołym okiem*. Interesujące
było sprawdzenie, czy artysta rysunek wstępny stosował we
wszystkich pracach, jaki był jego zakres występowania i cha-
rakter, jakimi narzędziami Szermentowski go wykonywał.
A także znalezienie odpowiedzi na pytanie, jak zmieniał się
jego stosunek do tego etapu prac w dwóch zasadniczych
okresach jego twórczości – w okresie warszawskim, czyli
głównie okresie studiów artysty i po 1860 roku, kiedy wy-
jechał do Paryża i malował w plenerze. Obrazy malowane
w tych dwóch okresach jego działalności twórczej różnią się
pod względem techniki wykonania. Większą drobiazgowość
wykazują prace powstałe przed 1860 rokiem. Po wyjeździe do
Paryża artysta maluje bardziej swobodnie, w sposób bardziej
bezpośredni, co może sugerować zmianę stosunku do szkicu
wstępnego, którego wykonanie w pracach plenerowych może
wydawać się zbędne.

Badano głównie lica prac artysty. W obrazach, które nie
były dublowane i tych, w których podczerwień nie zarejestro-
wała rysunku od strony lica, podczerwień stosowano do analiz
ich odwroci oświetlając je światłem przechodzącym.

W ramach badań prac Józefa Szermentowskiego wykona-
no zdjęcia aparatem fotograficznym FujiFilm IS Pro UV/IR,
stosując filtry podczerwieńi przepuszczające promieniowanie
powyżej 790 i 900 nm².

ŻYCIORYS ARTYSTY

Józef Szermentowski był prekursorem i twórcą polskiego
realistycznego malarstwa pejzażowego. Jego twórczość wyrosła
ze środowiska warszawskiego lat 50. XIX wieku. Po roku 1860
wyjechał do Paryża, gdzie pozostał do śmierci. Malarstwo tego
artysty było zjawiskiem odosobnionym i pionierskim na pol-
skim gruncie, ponieważ w środowisku tym najwyższe miejsce
w hierarchii ważności dzieł pod względem tematu zajmowało
malarstwo religijne i historyczne, natomiast pejzaż uważany
był za najniższy gatunek malarstwa. Szermentowski wyzwolił
polski pejzaż z konwencji i podniósł do wyższej rangi. Dzięki
walorom artystycznym swoich prac ukazał możliwości tkwiące
w tym gatunku malarstwa³.

Szermentowski urodził się 1833 roku w Bodzentynie,
małym miasteczku na kielecczyźnie w Polsce. Po ukończeniu
szkoły w Kielcach, w okresie od około 1849 do 1853 roku,
uczył się u Franciszka Kostrzewskiego (1826-1911), absol-
wenta Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, do którego trafił
dzięki wstawiennictwu Tomasza Zielińskiego (1802-1858),
miłośnika i kolekcjonera sztuki. W tym czasie w jego pracach
zauważalne są dwa główne nurty zainteresowań artystycznych.
Z jednej strony nawiązywał do romantycznej tradycji pejzażu
malowniczego *Dziedziniec zamku w Szydłowcu* (1852, ryc. 17),
z drugiej jego obrazy to bezpośrednie studia z natury. W okre-
sie tym malował również kopie, staranne widoki zabytków
i swobodne szkice ze wsi⁴.

W latach 1853-1857 studiował w Warszawskiej Szkole
Sztuk Pięknych, dzięki czemu znalazł się w warszawskim
środowisku artystycznym. Jak zauważa Jakimowicz, prace
Szermentowskiego z tego okresu to przeważnie studia pejza-
żu okolic nadwiślańskich, Płocka, kielecczyzny, sandomier-
skiego, Wołynia i rodzinnego Bodzentyna. Ten okres w jego
twórczości to okres poszukiwań środków artystycznego

drawing tool were showing through in places from beneath
layers of paint. In many of Szermentowski's water colours his
initial sketch was visible *with the naked eye*. It was interesting
to check whether the artist used the initial sketch in all of his
works, what was its range of occurrence and character and what
tools Szermentowski used to do it. As well as to find an answer
to the question concerning changes in his attitude towards
that stage of work during fundamental periods of his artistic
life – in the Warsaw period, so mainly during his studies, and
after 1860 when he left for Paris and painted in the open air.
Pictures painted during those two periods of his creative activ-
ity differ as far as their painting technique is concerned. More
attention to detail was paid in works created before 1860. After
his departure to Paris, the artist painted more freely, artistically,
in a more direct way, which might suggest a change in his atti-
tude towards an initial sketch drawing of which for works
painted in the open air might seem redundant.

Mainly surfaces of the artist's works were examined. In
the pictures which were not doubled, and those in which
infrared did not register a sketch on the surface side, infrared
was applied to analyse their reverses by illuminating them
with transmitted light.

Within the research of Józef Szermentowski's works,
photographs were taken with a FujiFilm IS Pro UV/IR camera
and using infrared filters letting through radiation over 790
and 900 nm².

LIFE HISTORY OF THE ARTIST

Józef Szermentowski was a precursor and creator of the
Polish realistic landscape painting. His works originated from
the Warsaw milieu of the 1850s. After 1860, he left for Paris
where he remained till his death. His art was a unique and
pioneer phenomenon in Poland, because here in the hierarchy
of importance of works of art as far as their subject was con-
cerned the top place was attributed to religious and historical
painting, while landscape was regarded as the lowest painting
genre. Szermentowski freed Polish landscape painting from its
conventions and raised it to a higher rank. Due to the artistic
value of his works he revealed the potential hidden in this
painting genre³.

Szermentowski was born in 1833, in Bodzentyn, a small
town in the Kielce region in Poland. After he had graduated
from a school in Kielce, in the years since around 1849 to
1853, he studied under Franciszek Kostrzewski (1826-1911),
a graduate of the School of Fine Arts in Warsaw, to whom he
had been recommended by Tomasz Zieliński (1802-1858)
an art lover and collector. At that time, his works display two
mainstream trends of his artistic interests. On the one hand, he
alluded to the romantic tradition and a picturesque landscape
Courtyard of the Castle in Szydłowice (1852, fig. 17), but on the
other, his canvases were direct studies from nature. During
that period he also painted copies, meticulous views of historic
objects and free sketches from the countryside⁴.

Between the years 1853 and 1857, he studied at the
School of Fine Arts in Warsaw, thanks to which he entered
the artistic milieu there. As Jakimowicz has observed, dur-
ing that period the works by Szermentowski were mostly
landscape studies of the Vistula valley, Płock, Kielce and
Sandomierz regions, Volhynia and his native Bodzentyn.
That period in his artistic life involved searching for means

wyrazu. W obrazach szkolnych, jak *Pojenie rannego* (około 1855) czy *Św. Franciszek* (1859) odbicie znalazł szkolny kierunek klasycysto-akademicki. W jego artystycznym *oeuvre* z tego czasu są także miejskie veduty, malowane najprawdopodobniej jako szkolne zadanie. Kontakt z Juliuszem Kossakiem (1824-1899) przyczynił się do podjęcia przez artystę tematyki batalistycznej. Wiele jego prac z tego okresu to widoki ciekawszych zabytków krajowych i całych miast malowanych pod wpływem Jana Feliksa Piwarskiego (1794-1859), np. *Zwaliska zamku biskupiego w Bodzentynie* czy *Widok Sandomierza* (1856). Artysta w obrazach tych uległ modzie na portretowanie swojskich motywów z odkrywaniem piękna kraju na tle krajobrazowym. Szermentowski przed wyjazdem do Paryża podejmował również wątek rodzajowy, któremu uległ pod wpływem Kostrzewskiego. Do tego nurtu zainteresowań malarskich należą np. *Kobziarz wśród dzieci wiejskich* (1858), *Chrzest na wsi* (1856), czy *Spowiedź w wiejskim kościółku* (1859)⁵. Od roku 1856 artysta podejmował rzadkie wówczas w malarstwie polskim przedstawienia pracy. Temat ten reprezentują obrazy *Oracz* (około 1856-1858), *Z chrustem do domu* (1858) czy późniejszy *Odpooczynek oracza* (1861). Był on również autorem prac dokumentujących małomiasteczkowe i wiejskie sceny obrzędów religijnych, podkreślających pobożność ludu jako ważną cechę charakteru narodowego. Temat ten reprezentują np. prace *Chrzest na wsi* (1856), *Spowiedź w kościele* (1859) czy *Chęciny z motywem pogrzebu* (1857)⁶.

W okresie tym twórczość artysty uwarunkowana jest ówczesnym malarstwem warszawskim. Jednak nie jest on jedynie naśladowcą trendów panujących w tym środowisku. Prace Szermentowskiego z tego okresu posiadają nie tylko walory dokumentalne, ale i oddają charakter i atmosferę polskiego pejzażu. W porównaniu z innymi, indywidualność artysty w sposobie malowania natury zaznacza się tym, że jest jej wierny⁷.

Szermentowski w 1860 roku otrzymał stypendium rządowe na wyjazd do Paryża. Tam zapoznał się z twórczością wybitnych francuskich artystów malarzy, takich jak Narcisse Virgilio Diaz (1807-1876), Jules Dupré (1811-1889), Théodore Rousseau (1812-1867), a przede wszystkim Constantin Tryon (1810-1865) – tzw. grupą *barbizończyków*. Pod ich wpływem malował na wolnym powietrzu głównie w wiosce Marlotte i Fontainebleau, gdzie malowali artyści z całego świata. W pierwszych latach żył samotnie. Dużo pracował. Nie zapisał się na naukę do żadnego ze sławnych malarzy. W okolicach Fontainebleau i Marlotte spędził zaraz po przyjeździe część lata i jesień 1860 roku. Namalował w tym czasie około 60 studiów, którymi wzbudził podziw i szacunek francuskich artystów, głównie za szybkość wykonania i precyzję obserwacji⁸.

Według monografistki twórczości artysty pierwsze lata pobytu w Paryżu wywierają duży wpływ na jego malarstwo. W tym czasie z jego obrazów znika drobiazgowość, monumentalizuje i upraszcza się kompozycja. Widać w nich większy rozmach. Pod wpływem Teodora Rousseau zmienia sposób komponowania prac. W ich centrum Szermentowski maluje drzewa lub ich grupy umieszczone na rozległej łące, odcinające się wyraźnie na tle nieba bogatą zróżnicowaną sylwetką. Ich kształt, stylizacja, motyw uschłych gałęzi zdradzają także inspiracje obrazami wielkiego pejzażysty holenderskiego XVII wieku Jakuba Ruysdaela (1628-1682). Jakimowicz z tym źródłem inspiracji wiąże *muzealny* ton niektórych obrazów Szermentowskiego i staranniejsze ich światłocieniowe i walorowe

of artistic expression. His school paintings such as *Giving Water to a Wounded* (around 1855) or *St. Francis* (1859) reflect the classic – academic current prevailing at his school. His artistic *oeuvre* from those times encompasses also city vedute painted most probably as school assignments. Contacts with Juliusz Kossak (1824-1899) resulted in the artist deciding to paint battle scenes. Many of his works from that period were views of more interesting historic objects in our country and whole cities painted under the influence of Jan Feliks Piwarski (1794-1859) e.g. *Ruins of the Bishop's Palace in Bodzentyn* or *View of Sandomierz* (1856). In those paintings the artist followed the fashion for depicting native motifs and discovering the beauty of landscape in one's homeland. Before his departure to Paris, Szermentowski also painted genre scenes under the influence of Kostrzewski. This trend in his artistic fascination is reflected by e.g. *Piper among Village Children* (1858), *Baptism in the Village* (1856), or *Confession in the Village Church* (1859)⁵. Since 1856, the artist pictured representations of labour, fairly rare in the Polish painting of the times. The subject was depicted in the paintings *Ploughman* (around 1856-1858), *Going Home with Firewood* (1858) or later *Ploughman's Rest* (1861). He was also the author of canvasses documenting town and rural scenes of religious rituals, emphasising simple people's piety as an important feature of national character. The subject was portrayed in the works such as *Baptism in the Village* (1856), *Confession in Church* (1859), or *Chęciny with a Funeral Motif* (1857)⁶.

At that time the artist's works were conditioned by the contemporary Warsaw style of painting. However, he was not merely an imitator of the trends existing in that milieu. Szermentowski's works from that period, besides their documentary value, reflect the character and atmosphere of Polish landscape. Compared to others, the artist's individuality in his manner of depicting nature is characterised by the minuteness of detail⁷.

In 1860, Szermentowski received a government scholarship to Paris. There he encountered the works of famous French painters such as Narcisse Virgilio Diaz (1807-1876), Jules Dupré (1811-1889), Théodore Rousseau (1812-1867), and first of all Constantin Tryon (1810-1865) – the so-called *Barbizon School*. Under their influence he painted in the open air, mainly in the villages of Marlotte and Fontainebleau, where artists from the whole world came to work. During the first years he lived alone, and worked a lot. He did not enrol to train under any of the renowned painters. In the vicinity of Fontainebleau and Marlotte he spent the summer and autumn of 1860, immediately after his arrival to France. At that time he created about 60 studies which aroused admiration and respect of the French artists, mainly because of his speed of work and precision of observation⁸.

According to the monographer of his work, the first years of the artist's stay in Paris had a great impact on his painting. It was the time when meticulousness disappeared from his style, composition became more monumental and simplified, and more flourish could be seen in it. Under the influence of Theodore Rousseau, he changed the way of composing his works. In their centre Szermentowski placed trees or their clumps growing in a vast meadow, clearly silhouetted against the sky with their lavishly varied outlines. Their shape, stylisation, a motif of dead branches also reveal his inspiration taken from canvasses of a great Dutch landscape painter of the 17th century, Jacob Ruysdael (1628-1682). With this source of inspiration, Jakimowicz associates the *museum* ton of some of

wykończenie. Przykładami takich prac są powstałe w 1861 roku *Odpoczynek Oracza* i *Las dębowy*⁹.

W następnych latach w pracach takich jak *Pogrzeb chłopski* (1862) w twórczości Szermentowskiego pojawia się wątek treściowy związany z ukazaniem problemów wsi polskiej, a szczególnie chłopskiej doli¹⁰. Dramat powstania styczniowego ukazał artysta w cyklu obrazów pt. *Stracone gniazda* (1865)¹¹.

W 1864 roku Szermentowski zwiedził Pireneje i Hiszpanię, skąd przywiózł dużą liczbę studiów. Odbił krótką wycieczkę do Szwajcarii. Dwukrotne przyjazdy do kraju w 1866 i 1868 roku, podczas których odwiedził Kielce, Kraków, Karpaty i Szczawnicę, miały znaczenie dla jego twórczości. W górach czas spędzał na studiach malarskich. Namalował w tym czasie m.in. *Studium wioski polskiej* (około 1868) i *Pieniny* (1868), w których, jak zauważa Jakimowicz, odrzucił muzealną manierę¹².

Naleciałości malarstwa muzealnego znikają z jego twórczości po 1870 roku. Według krytyków twórczości artysty przyczynił się do tego dłuższy pobyt w kraju w 1868 roku, podczas którego Szermentowski wykonał wiele szkiców, notatek i studiów. Artysta w tym czasie powrócił do tematyki polskiej – malował polskie wioski, wierzby, które wypierają malowane w stylu holenderskim dęby. W okresie tym musiały na niego oddziaływać krajobrazy malarzy angielskich, zwłaszcza Johna Constable'a (1776-1837), który w tym okresie był bardzo ceniony we Francji. Szermentowskiemu najprawdopodobniej odpowiadała swoboda i naturalność krajobrazów wiejskich tego malarza. Pod tym względem twórczość obu artystów wykazywała zbieżność. Być może z tego powodu Szermentowski był bardzo popularny w Anglii. Wiele obrazów tam sprzedał. Wiele namalował na specjalne zamówienie. W 1871 roku na międzynarodowej wystawie w Londynie otrzymał srebrny medal za *Kościół wiejski w niedzielę po mszy* (1870)¹³.

Na przełomie lat 60. i 70. XIX wieku u szczytu twórczego rozwoju i powodzenia istotny dla niego staje się problem światła i o ile w dawnych pracach interesuje go bardziej światło zachodu, poświata księżycy, i rozproszone światło dzienne, to teraz koncentruje swoją uwagę na intensywne słońce letniego południa lub wczesnego popołudnia. Równolegle rozjaśnia paletę i unika tonów brązowych. Studiuje kolor w naturze, farbę kładzie na płótnie krótkimi, wrażliwymi dotknięciami pędzla. Świadomie operuje fakturą oraz kolorem, który jest nasycony. Przykładem tego typu prac są *W parku* z roku 1873 i wcześniejsze *Kościół wiejski w niedzielę po mszy* (1870), *Obóz Cyganów* i *Dziadek pasujący wnuka na rycerza* (1869)¹⁴. Prace te są zapowiedzią impresjonizmu w malarstwie polskim.

Ostatnie lata życia artysty to czas choroby. Musiał zarobkować wykonując rysunki do czasopism polskich i francuskich, co utrudniało mu właściwą twórczość. Tęsknił za krajem. To wszystko znalazło odzwierciedlenie w obrazach o tematyce symbolicznej i religijnej, jak *Gwiazda zaranna* (1874) i *Biednemu wiatr zawsze w oczy* (1875), których treść staje się symbolicznym wykładnikiem ludzkich spraw. Szermentowski zmarł w Paryżu 6 IX 1876 roku. Miał 43 lata. Jest pochowany na cmentarzu Montmorency wśród grobów polskich. Jego ostatnią pracą jest *Bydło schodzące do wodopoju* (1876), wykazujące zbieżność z pejzażami ze zwierzęcym sztafżem Constantina Tryona. Jest to jedno z najlepszych realistycznych dzieł artysty¹⁵.

Szermentowski brał udział w licznych wystawach krajowych i zagranicznych, m.in. w Warszawie, Krakowie, Lwowie,

Szermentowski's paintings, their neater chiaroscuro and value finish. Examples of such works are *Ploughman's Rest* and *Oak Forest* created in 1861⁹.

In the following years in paintings such as *Peasant Funeral* (1862) Szermentowski addressed the issue associated with showing problems of the Polish countryside, and particularly peasant life¹⁰. The tragedy of the January Uprising was shown by the artist in a series of paintings entitled *Lost Nests* (1865)¹¹.

In 1864, Szermentowski travelled to the Pyrenees and Spain from where he brought a large number of studies. He also made a short trip to Switzerland. Two visits to Poland, in 1866 and 1868, during which he went sightseeing to Kielce, Krakow, the Carpathian Mountains and Szczawnica were significant for his artistic activity. He spent his time in the mountains painting studies, and created e.g. *Study of a Polish Village* (around 1868) and *The Pieniny* (1868) in which, as Jakimowicz has observed, he abandoned his museum manner¹².

The influences of museum painting disappeared from his style after 1870. According to critics, a longer stay in his homeland in 1868 during which Szermentowski made plenty of sketches, notes and studies must have contributed to it. At that time the artist reverted to Polish subjects – he painted Polish villages, and willows which replaced the oaks painted in the Dutch style. During that period he must have been influenced by landscapes of the English painters, especially John Constable (1776-1837) then greatly admired in France. The freedom and naturalness of the painter's rural landscapes seem to have suited Szermentowski. In this respect the works of both artists showed certain similarity, which might explain why Szermentowski was very popular in England where he sold many of his works. He was also specially commissioned to paint numerous canvasses there. In 1871, at the international exhibition in London he was awarded a silver medal for his *Village Church on Sunday after Mass* (1870)¹³.

At the turn of the 1860s and 1870s, at the height of his artistic development and popularity, he focused on the issue of light and, although in his previous works he had been more interested in the light at sunset, moonlight and dispersed daylight, now he concentrated his attention on intensive sunlight of a summer noon or early afternoon. Simultaneously, he brightened his palette and avoided brown hues. He studied colour in nature, and applied paint to canvass using short, sensitive brushstrokes. He consciously used texture and colour which was vivid. Examples of such works are *In the Park* from 1873, and earlier *Village Church on Sunday after Mass* (1870), *Gypsy Camp* and *Grandfather Knighting His Grandson* (1869)¹⁴. Those works were heralds of impressionism in Polish painting.

The last years of the artist's life were blighted by illness. He had to work for a living by making drawings for Polish and French periodicals, which made his proper artistic work more difficult. He felt homesick. All that found its reflection in his symbolic and religious paintings, such as *Morning Star* (1874) and *The Poor Must Pay for All* (1875), the content of which becomes a symbolic interpretation of human fate. Szermentowski died in Paris on 6 September 1876, aged 43. He was buried in Montmorency cemetery among other Polish graves. His last work was *Cattle Going to a Watering Place* (1876), corresponding to landscapes with animal staffage by Constantin Tryon. It is one of the best realistic paintings executed by the artist¹⁵.

Szermentowski took part in numerous exhibitions in Poland and abroad e.g. in Warsaw, Krakow, Lviv, Paris, Lyon,

Paryżu, Lyonie, Budapeszcie, Londynie. Najlepsze lata dojrzałej twórczości artystycznej spędził we Francji, dlatego jest mało znany w Polsce, choć i tu wystawiał swoje prace. Jego obrazy znajdują się w zbiorach w Polsce, we Francji, Anglii, Hiszpanii i USA¹⁶.

WYNIKI BADAŃ

Badania w podczerwieni ujawniły obecność rysunku wstępnego w dużej grupie prac artysty, wykonanych zarówno techniką olejną, jak i akwarelową. Sposób i charakter jego wykonania ukazuje warsztat pracy artysty.

Rysunek wstępny w obrazie olejnym *Rynek w Szydłowcu* (1854) bliska podczerwień ujawniła głównie w dolnej partii obrazu – wozu, sztafażu, straganu oraz miejscowo architektury (ryc. 1, 2). Jest to swobodny szkic, dość ekspresyjny i niedosłowny. Artysta wykonał go linearnie, najprawdopodobniej niezbyt ostro zastruganym ołówkiem. W wielu partiach dolnej części pracy, np. w partii straganu, w podczerwieni widoczny jest szkic postaci, które nie zostały ujęte w ostatecznej kompozycji malarskiej, co świadczy o zmianach koncepcji układu kompozycyjnego w trakcie pracy nad obrazem. W obrębie tych postaci i tych elementów, które artysta uwzględnił, brak jest wyraźnych zmian kompozycyjnych. Jeśli występują, to są to tylko nieznaczne przesunięcia. W partii architektury szkic wstępny nie jest tak zauważalny na reflektogramie w IR z tego względu, że jej kontur i detale Szermentowski podkreślił linearnie w końcowym etapie ciemną farbą. Była to najprawdopodobniej czerń lub farba z przewagą pigmentu, który na fotografii w bliskiej podczerwieni ujawnia się w postaci ciemnego koloru. Kontury i plamy opracowane tą farbą najprawdopodobniej przesłaniają wstępny szkic kompozycyjny.

W obrazie *Wieś kielecka* z 1855 roku w obrębie całej kompozycji widoczny jest szkic, opracowany najprawdopodobniej ołówkiem, określający formę malowanej sceny (ryc. 3, 4). Jest to swobodny kontur drzew, drogi, chaty, pagórków i wody. Artysta tylko w niektórych fragmentach na etapie prac malarskich odchodzi od niego. Są to głównie partie koron drzew, które zmniejsza lub zwiększa. Szkic sprawia wrażenie wykonanego w naturze. Miejscowo, głównie w partii drogi, jego linie przeswiecają spod warstw malarskich.

W scenie rodzajowej *Chrzest na wsi* (1856 rok) badania w podczerwieni wykazały obecność dwóch typów rysunków (ryc. 5, 6). Pierwszy, widoczny spod malatury głównie w centralnej części kompozycji, to wstępny szkic aktualnego przedstawienia. Szermentowski wykonał go najprawdopodobniej piórem przy zastosowaniu tuszu, który musiał zawierać w swym składzie węgiel, ponieważ bardzo dobrze widoczny jest na zdjęciu w bliskiej podczerwieni. Szkic ten jest ekspresyjny. Jego żywe kreski zdradzają dobrego rysownika. Wykonany jest bardzo swobodnie za jednym podejściem. Miejscowo widoczne są drobne korekty anatomii postaci np. przesunięcie ucha, głowy, a także butów i naczyń. Są one jednak minimalne. Po naszkicowaniu postaci i pozostałych elementów centralnej sceny artysta skośnymi liniami, swobodnie zakreślał tło wokół nich. Drugi typ rysunku to szkic wykonany narzędziem dającym inny rodzaj kreski. Linie są mniej wyraźne, słabiej widoczne na reflektogramie. Przypominają swym charakterem miękki ołówek lub kredkę. Szkic ten najbardziej widoczny jest w lewym dolnym narożniku obrazu. Nie znajduje on odzwierciedlenia w aktualnej kompozycji malarskiej. Trudno

Budapest, London and other. His best years as a mature artist he spent in France, therefore he remains little known in Poland, even though he displayed his works here, too. His paintings can be found in collections in Poland, France, England, Spain and the USA¹⁶.

RESEARCH RESULTS

Infrared research has revealed the presence of underdrawing in a large number of the artist's work, painted both in oil and water colours. The manner and character of the initial sketch show the artist's working technique.

The initial sketch in the oil painting entitled *Market Square in Szydłowiec* (1854) was revealed by near infrared mainly in the bottom section of the canvass – the wagon, staffage, market stall and architecture in places (fig. 1, 2). It is a free sketch, fairly expressive and not literal. The artist drew it linearly, most probably with a slightly bunt pencil. In numerous parts of the bottom section of the canvass, e.g. in the stall section, infrared revealed a sketch of persons who were not included in the final composition of the painting, which confirms that concepts of the composition arrangement changed during the painter's work. There are not visible composition changes within the figures and elements which the artist included in the final version. Only slight shifts occur occasionally, if at all. In the part of architecture the underdrawing is not so noticeable in IR reflectogram, because Szermentowski underlined its contours and details linearly in dark paint at the final stage. It must have been either black or a paint with a pigment which is show as dark colour in a photograph taken in near infrared. Contours and patches made using such paint are likely to have covered the initial composition sketch.

In the painting *Kielce Countryside* from 1855, a sketch made most probably in pencil, determining the form of the painted scene, is visible throughout the whole composition (fig. 3, 4). It is a free outline of the trees, road, cottage, hills and water. Only in some fragments did the artist depart from it at the painting stage. They were mostly crowns of trees, which he either decreased or increased. The sketch seems to have been made from nature. In places, especially in the part of the road, drawn lines show through the coats of paint.

In the genre scene *Baptism in the Village* (1856) infrared research has revealed the presence of two types of drawing (fig. 5, 6). The first, visible from beneath the painting mainly in the central part of the composition, is an underdrawing of the current portrayal. Szermentowski seems to have made it using a pen and ink that must have contained charcoal, since it is very well visible on the photograph in near infrared. The sketch is expressive and its *vivid* lines indicate a skilful graphic artist. It was made very freely at one go. Locally, fine corrections in the anatomy of human figures e.g. shifting an ear, a head, as well as of shoes and a vessel, which are minimal. After sketching the figures and the remaining elements of the central scene, the artist freely shaded the background around them using diagonal lines. The other type of drawing is a sketch made with a tool drawing a different type of line. Lines are less distinct, not so visible in the reflectogram. In their character they resemble a soft pencil or crayon. The sketch is most visible in the bottom left corner of the canvass. It is not reflected in the current painting composition, and it is difficult to precisely say what it represents. It seems quite likely that the artist started drawing another composition on the same support, and then changed his plans.

precyzyjnie określić, co przedstawia. Najprawdopodobniej artysta na tym samym podobrazu rozpoczął wykonywanie innej kompozycji, a następnie zmienił plany.

W obrazie *Cmentarz na wsi* (1856-1857) przeprowadzone badania również ujawniły wstępny rysunek kompozycyjny. Artysta wykonał go także szkicowo i swobodnie. Określa on dość

Conducted research also revealed an initial composition sketch in the painting *Village Cemetery* (1856-1857). The artist also drew it freely and in a sketchy way. It loosely determines the contour of the whole scene. It is interesting that not all the elements of the sketch were included by the artist in the final representation. Namely, three figures which he drew in



Ryc. 1. Fragment obrazu *Rynek w Szydłowcu*, 1854, Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 1. Fragment of a painting *Market Square in Szydłowiec*, 1854, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 2. Fragment obrazu *Rynek w Szydłowcu* w reflektografii w IR, 1854, Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 2. Fragment of a painting *Market Square in Szydłowiec* in IR reflectography, 1854, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 3. Fragment obrazu *Wieś kielecka*, 1855, Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 3. Fragment of a painting *Kielce Countryside*, 1855, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 4. Fragment obrazu *Wieś kielecka*, 1855, Muzeum Narodowe w Kielcach – reflektografia w IR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 4. Fragment of a painting *Kielce Countryside*, 1855, National Museum in Kielce – in IR reflectography (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 5. Fragment obrazu *Chrzest na wsi*, 1856, Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 5. Fragment of a painting *Baptism in the Village*, 1856, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



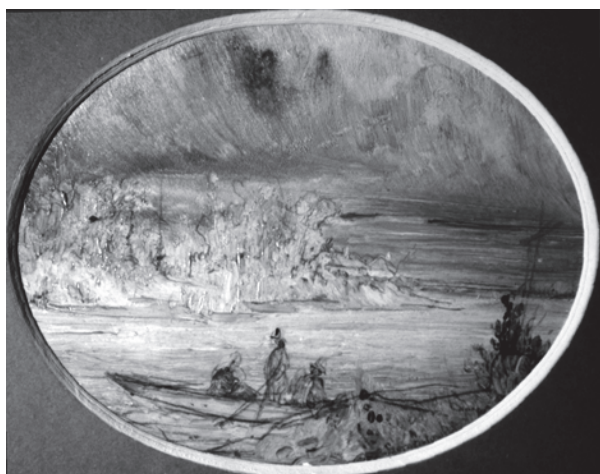
Ryc. 6. Fragment obrazu *Chrzest na wsi*, 1856, Muzeum Narodowe w Kielcach – reflektografia w IR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 6. Fragment of a painting *Baptism in the Village*, 1856, National Museum in Kielce – w IR reflectography (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 7. *Krajobraz nadwiślański*, 1856-1858, Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 7. *Landscape on the Vistula*, 1856-1858, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 8. *Krajobraz nadwiślański*, 1856-1858, w reflektografii w IR, Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 8. *Landscape on the Vistula*, 1856-1858, in IR reflectography, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 10. Fragment obrazu *Po pracy*, 1858, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 10. *Fragment of a painting After Work*, 1858, National Museum in Wrocław (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 9. Fragment obrazu *Krajobraz nadwiślański*, 1856-1858, Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 9. *Fragment of a painting Landscape on the Vistula*, 1856-1858, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)

luźno kontur całej sceny. Interesujące jest to, że nie wszystkie elementy szkicu artysta uwzględnił w finalnym przedstawieniu. Dotyczy to trzech postaci, które narysował w okolicy bramy cmentarnej. Ostatecznie nie zostały one namalowane. W przypadku tego obrazu istotne jest to, że artysta linearnie *notuje* wszystkie elementy planowanej kompozycji, od postaci po drzewa na horyzoncie, kopce grobów i sztachety płotu. Rysunek w tej pracy posłużył Szermentowskiemu również do wykonania owalu, w który wpisał scenę malarską. Na prostokątnej blasze od linijki, zdwojoną linią wykonał rysunek prostokąta, w który wpisał owalny kształt obrazu. Rysunek ten jest widoczny *gołym okiem*, nie został przez artystę zamalowany.

W malutkim obrazku z lat 1856-1858 o wymiarach 11 × 14,5 cm, zatytułowanym *Krajobraz nadwiślański*, artysta także w początkowym etapie działań artystycznych posłużył się rysunkiem wstępnym (ryc. 7-9). W tym przypadku najprawdopodobniej również wykonał go ołówkiem. Bardzo swobodnie naszkicował kompozycję, ale w tej pracy, podobnie jak w poprzedniej, nie wszystkie elementy występujące w szkicu znajdują odzwierciedlenie w finalnym przedstawieniu. Po prawej stronie sceny, w kępie zarośli, pierwotnie miał znajdować się krzyż. Szermentowski zmienił także układ wiosła, a postać znajdującą się po lewej stronie kompozycji planował przedstawić w pozie nieco bardziej pochylonej. Kępa drzew miała pierwotnie nieco inny zamysł, a łódki na drugim brzegu rzeki nie były planowane. Strzechy dachów domów na drugim brzegu rzeki także pierwotnie miały nieco inny układ. Ten rysunek wykonany ciemnym narzędziem miejscowo prześwieca pod cienkimi warstwami malarskimi (ryc. 9).

Analiza wizualna obrazu *Po pracy* (1858) ujawniła linie rysunku wstępnego, widoczne szczególnie w obrębie postaci (ryc. 10). W tych fragmentach Szermentowski maluje gęstą farbą, a mimo to nie zamalowuje dokładnie szkicu. Świadczy to o tym, że w trakcie pracy stopniowo wypełnia rysunek kolorem. Ciemne jego linie przeświecają w wielu miejscach kompozycji szczególnie w obrębie strojów, głów, twarzy i rąk obu kobiet. We fragmentach malowanych cienko, np. partii pejzażu, rysunek ołówkiem nie występuje. Badania w podczerwieni potwierdziły wyniki analiz wizualnych tego obrazu. Szermentowski sylwety obu postaci naszkicował najprawdopodobniej ołówkiem, zmieniając nieznacznie ich umiejscowienie w pejzażu. Drobne przesunięcia są widoczne w obrębie głowy kobiety stojącej. Druga postać pierwotnie miała umieszczona być nieco wyżej i bardziej po lewej stronie. Ciekawostką jest, że na odwrocie tego obrazu, na płótnie artysta najprawdopodobniej naszkicował pejzaż, który uwidocznił się na reflektogramie w IR. Szermentowski być może malując w plenerze zaobserwował ciekawy motyw i zanotował go na odwrocie podkładu malarskiego (ryc. 11).

W obrazie z *Chrustem do domu* (1858) (ryc. 12, 13) również szkic wstępny zauważalny jest *gołym okiem*. Widoczny jest szczególnie partii sceny centralnej – postaci i wozu, choć podczerwień zarejestrowała jego obecność we wszystkich partiach tej kompozycji. Analiza zdjęcia w tej technice wykazała, że w centralnej części obrazu linie rysunku powielają się, szkic jest bardziej dopracowany, choć ma nadal swobodny charakter. Widoczne są drobne przesunięcia i uściślenia planowanej kompozycji np. w partii głowy postaci na pierwszym planie, którą artysta ostatecznie nieco obniżył. Zmiany kompozycyjne zauważalne są również w partii rękawa mężczyzny oraz kół wozu, który miał być pierwotnie namalowany w większym skrócie. Rysunek w pozostałych partiach obrazu jest bardziej

the vicinity of the cemetery gate eventually were not painted. In case of this painting, it is significant that the artist linearly *notes* all the elements of the planned composition, beginning with the figures and ending with the trees on the horizon, grave mounds and fence boards. In this work Szermentowski used drawing for making an oval in which he set the painted scene. On a rectangular sheet of steel, using a ruler, with a double line he drew an outline of a rectangle in which he set the oval shape of the painting. The sketch is visible *with the naked eye*, as it was not painted over by the artist.

In the small picture from the years 1856-1858, measuring 11 × 14.5 cm, entitled *Landscape on the Vistula*, the artist also used the underdrawing at the initial stage of his artistic work (fig. 7-9). In this case he also most probably drew it in pencil. He easily sketched the composition, but like in his previous work, not all the elements captured in the drawing were included in the final version. Originally there was to be a cross in the thicket on the right-hand side of the painting. Szermentowski changed the arrangement of the oar, and the figure on the left-hand side of the composition was planned to be slightly more bent forward. The clump of trees was also originally intended to look slightly different, while the boats on the other side of the river had not been planned at all. Moreover, thatched roofs of the houses on the opposite bank of the river were slightly differently arranged originally. That sketch, drawn with a dark drawing tool, shows through locally under thin layers of paint (fig. 9).

A visual analysis of the canvass entitled *After Work* (1858) revealed lines of an underdrawing, particularly visible within the human figures (fig. 10). Those fragments Szermentowski painted with thick paint, nevertheless he did not obliterate the sketch, which proves that in the course of his work he gradually filled in the drawing with colour. Dark lines of the sketch show through in many places of the composition, particularly within the clothes, heads, faces and hands of both women. In fragments covered with thin layers of paint e.g. the landscape, pencil drawing does not occur. Infrared research confirmed the results of visual analyses of the painting. Szermentowski must have drawn the silhouettes of both figures in pencil, slightly changing their position within the landscape. Tiny shifts are visible within the head of the standing woman. The other figure was originally to be positioned slightly higher and more towards the left. A curious thing is, that on the reverse of the painting, on the canvass, the artist seems to have sketched a landscape which was shown in the IR reflectogram. While painting in the open air Szermentowski might have observed an intriguing motif and noted it down on the reverse of the painting support (fig. 11).

In the painting *Going Home with Firewood* (1858) (fig. 12, 13) the underdrawing is also noticeable *with the naked eye*. It is particularly visible in the central scene section – the figure and the cart, although infrared registered its presence in all parts of the composition. An analysis of the photograph in this technique revealed, that in the central part of the painting the lines of the drawing duplicate, the sketch is more touched up, though its character remains free. Tiny shifts and alterations in details of the planned composition are visible e.g. in the part of the head of the figure in the foreground, which the artist eventually slightly lowered. Composition changes are also noticeable on the sleeve of the man, and the wheels of the cart which was originally to be painted in a more foreshortened view. The drawing in the remaining parts of the canvass is freer,

swobodny, choć na tyle szczegółowy, że np. artysta szkicując postać sugeruje fałdy jej stroju lub precyzuje kształt butów. Pewną trudność w odczytaniu pierwotnego zamysłu kompozycyjnego stwarza fakt, iż Szermentowski także i w tym obrazie w końcowym etapie posłużył się pogłębiającą czernią w cieniach. Widoczna jest ona w wielu fragmentach malatury i przysłania rysunek wstępny na reflektogramach w IR.

W obrazie *Klasztor na Świętym Krzyżu* (1859, ryc. 14-16) badania w podczerwieni lica pracy nie wykazały obecności szkicu wstępnego. Nie jest on także zauważalny *gołym okiem*. Natomiast pomoc w weryfikacji obecności tej warstwy technologicznej przyniosła rejestracja w podczerwieni odwrocia tego obrazu podświetlonego światłem przechodzącym. Szczególnie w centralnej partii kompozycji malarskiej, przedstawiającej architekturę zaobserwowano ostre linie rysunku wstępnego. W tym fragmencie obrazu miejscowo, np. w obrębie wieży przedstawionej po lewej stronie zabudowań, widoczne są także korekty tego szkicu. Linie rysunku zauważalne są również w partii obłoków i drzew. Artysta konturowo zaznaczył wierzchołki sosen i znajdujących się powyżej nich obłoków. Dzięki wykorzystaniu tej techniki badawczej możliwe było zaobserwowanie rysunku wstępnego, który na fotografii lica w bliskiej podczerwieni a także na podstawie analizy odwrocia obrazu w samym świetle przechodzącym nie jest widoczny.

W podobny sposób rozpoznany został szkic w obrazie *W parku* z 1873 roku, który podczerwień zastosowana do analizy odwrocia w świetle przechodzącym zarejestrowała w partii sztafaży i w kępie zarośli tuż obok niego. Był to również najprawdopodobniej szkic linearny. Określał kształt postaci i rysunek fałd spódnic kobiet przedstawionych na obrazie. Miejscowo widoczne są także zmiany układu postaci, które zostały nieznacznie obniżone.

Analiza wizualna obrazu *Droga do wsi* z 1872 roku wykazuje, że szkic wstępny, który zauważalny jest w centralnej części obrazu, przedstawiającej wierzby i płot, i znajdującą się na dalszym planie wiejską chatę, mógł być wykonany piórkiem lub brązem cieniutkim pędzelkiem. W obrębie konarów drzew widoczne są linie przypominające swym charakterem rysunek ołówkiem. Po podrysowaniu tego fragmentu pracy artysta podmalował go brązem, następnie wzmocnił linearnie ciemnobrązową farbą. To linearnie wzmocnienie na reflektogramie daje złudne wrażenie rysunku wstępnego.

Józef Szermentowski w swoim dorobku posiada znaczną liczbę prac akwarelowych, które wykonywał przez całą swoją twórczość. Te notaty i szkice wykonywane w tej technice również wstępnie podrysowywał ołówkiem. W wielu z nich obecność wstępnego rysunku wykazuje analiza wizualna. W niektórych szkic ten rozpoznano lub uszczegółowiono dzięki badaniom w bliskiej podczerwieni.

W akwareli *Dziedziniec Zamku w Szydłowcu* z 1852 roku (ryc. 17) rysunek ołówkiem widoczny jest niemal we wszystkich fragmentach malowanej sceny. Jest on zarówno konturowy, jak i miejscowo widoczne jest cieniowanie. Jego linie są dość swobodne. Farba wprowadzona na papier nie zawsze wypełnia precyzyjnie jego kontur.

W pracy *Przejście wojska przez wieś* (około 1853 roku) szkic ołówkiem widoczny jest *gołym okiem*. Jest on zróżnicowany ze względu na plan kompozycji, na jakim występuje. Sylwety postaci centralnej i konia początkowo wykonane zostały bardzo szkicowo i delikatnie. Rysunek ten ostatecznie artysta wzmocnił grubszym i ciemniejszym konturem. Miejscowo jego linie powielają się w celu sprecyzowania ostatecznego

though detailed enough, so that e.g. the artist while sketching the figure suggests the folds of his attire or gives shoes a more precise shape. A certain difficulty in deciphering the original composition idea is posed by the fact that also in this picture, at the final stage, Szermentowski used deepening black for shading. It is visible in numerous fragments of the painting and obliterates the underdrawing in the IR reflectograms.

In the painting *Monastery on Mt. Holy Cross* (1859, fig. 14-16) infrared research of the canvass surface did not reveal the presence of an underdrawing. It cannot be seen *with the naked eye*, either. Infrared registration of the reverse of that painting illuminated with transmitted light was very helpful in verifying the presence of that technological layer. Particularly in the central part of the composition representing architecture the sharp lines of the initial sketch have been observed. In this fragment of the painting corrections of the sketch are also locally visible e.g. within the tower depicted on the left side of the building. Drawing lines are also noticeable in the clouds and trees. The artist marked the contours of tips of the pines and clouds above them. Thanks to the research technique it was possible to observe the initial sketch which is not visible on the photograph of the surface in near infrared, or the analysis of the reverse of the painting in the transmitted light.

In the painting *In the Park* from 1873, the sketch was identified in a similar way, and near infrared applied for the analyses of the reverse in the transmitted light revealed in the part of the staffage and a thicket nearby. Most probably it was a linear sketch, too. It determined the shape of figures and the folds of skirts of women presented in the painting. Locally there are visible alterations in the arrangement of figures which were slightly lowered.

A visual analysis of the painting *Road to the Village* from 1872, indicated that the underdrawing noticeable in the central part of the canvass, representing willows, a fence and peasant cottage in the background, might have been made in pen or in brown with a very fine brush. Lines resembling a pencilled drawing can be seen within the tree branches. After underdrawing that fragment of the work, the artist painted it brown and then intensified the lines with dark brown paint. That linear intensification creates an illusory impression of an initial sketch in the reflectogram.

Among his output Józef Szermentowski has a considerable number of watercolours which he painted throughout his artistic career. The notes and sketches painted using this method had also been initially drawn in pencil. In many of them the presence of the underdrawing is revealed by visual analysis, but in some the sketch has been identified or elaborated on owing to near infrared testing.

In the watercolour entitled *Courtyard of the Castle in Szydłowice* from 1852 (fig. 17), pencil drawing is visible in almost all fragments of the painted scene. It was used both for contours and, in places, for shading. Its lines are fairly free, and the paint introduced onto the paper does not always precisely fill in its contours.

In the work *Army Passing through the Village* from around 1853, the pencilled drawing is visible *with the naked eye*. It is varied because of the composition plan in which it occurs. Silhouettes of the central figure and the horse were initially made in a very delicate and sketchy manner. The artist finally emphasised the drawing with a thicker and darker outline. In some places its lines are doubled in order to define the ultimate form of the representation. In the shading one can see slanting



Ryc. 12. Fragment obrazu *Z chrustem do domu*, 1858, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 12. Fragment of a painting Going Home with Firewood, 1858, National Museum in Wrocław (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 13. Fragment obrazu *Z chrustem do domu*, 1858, reflektografia w IR, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 13. Fragment of a painting Going Home with Firewood, 1858, IR reflectography, National Museum in Wrocław (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 14. *Klasztor na Świętym Krzyżu*, 1859, Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 14. Monastery on Mt. Holy Cross, 1859, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



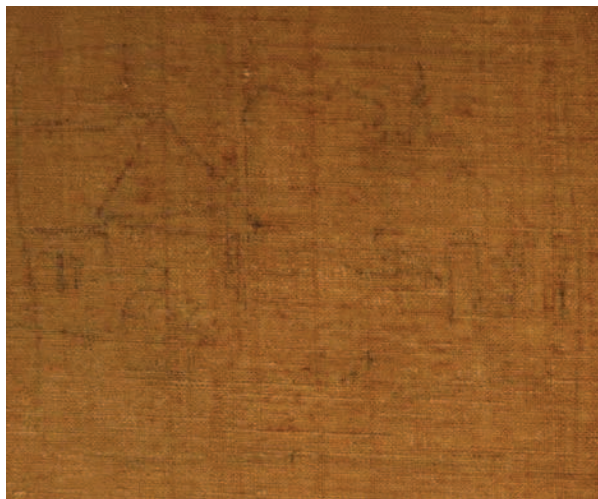
Ryc. 15. Fragment obrazu *Klasztor na Świętym Krzyżu*, 1859, reflektografia w IR lica obrazu, Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 15. Fragment of a painting Monastery on Mt. Holy Cross, 1859, IR reflectography of the surface of the painting, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 16. Fragment obrazu *Klasztor na Świętym Krzyżu*, 1859, reflektografia w IR odwróca obrazu w świetle przechodzącym Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)

Fig. 16. Fragment of a painting Monastery on Mt. Holy Cross, 1859, IR reflectography of the painting reverse in transmitted light, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 11. Fragment odwrocia obrazu *Po pracy*, 1858, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
 Fig. 11. Fragment of the reverse of the painting *After Work*, 1858, National Museum we Wrocławiu (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 17. Fragment obrazu *Dziedziniec Zamku w Szydłowcu*, 1852, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
 Fig. 17. Fragment of a painting *Courtyard of the Castle in Szydłowiec*, 1852, National Museum in Wrocław (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)

Ryc. 18. *Pejzaż włoski z pasterzami*, 1853, Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
 Fig. 18. *Italian Landscape with Shepherds*, 1853, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 19. *Pejzaż włoski z pasterzami*, 1853, Muzeum Narodowe w Kielcach, reflektografia w IR (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
 Fig. 19. *Italian Landscape with Shepherds*, 1853, National Museum in Kielce, IR reflectography (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)



Ryc. 20. *Kościół wiejski*, 1861, Muzeum Narodowe w Kielcach (fot. E. Doleżyńska-Sewerniak)
 Fig. 20. *Village Church*, 1861, National Museum in Kielce (photo: E. Doleżyńska-Sewerniak)

kształtu przedstawienia. W cieniach widoczne są skośne linie powielane przez artystę, najprawdopodobniej w celu uzyskania przestrzeni. Niekiedy są one bardzo ekspresyjne. Szkic na dalszym planie jest delikatniejszy i jaśniejszy. Jego linie są cieńsze. Badania tej pracy w podczerwieni pozwoliły wyodrębnić szkic w tych miejscach, które artysta pogłębił i zmalował brązową farbą akwarelową.

W akwreli *Pejzaż włoski z pasterzami* z 1853 roku artysta zastosował rysunek konturowy (ryc. 18, 19). Jest on bardzo interesujący z tego względu, że wykonany jest dość precyzyjnie. W obrębie całej kompozycji nie zaobserwowano powielania linii, co świadczyłoby o studiowaniu form w naturze. Rysunek ten pojedynczą kreską określa kształty gałęzi, obłoków, drzew, ich odbicia w wodzie itp. Przypuszczalnie został on przeniesiony z wcześniej wykonanego wzorca, może fotografii. Podczerwień wyodrębniła go w tych fragmentach, w które artysta zamalował farbą.

W miniaturze akwarelowej z 1856 roku Szermentowski bardzo swobodnie zasugerował kompozycję. Brak tu precyzyjnego rysunku. Szkic wykonany został ołówkiem bardzo impresyjnie. Miejscowo prześwieca spod cienkich warstw wodnej, transparentnej farby. Na reflektogramie w podczerwieni uwidacznia się w partii krzyża, natomiast droga została zakreśkowana delikatnie poziomymi liniami. Bardziej precyzyjnie został opracowany fragment mostu, ale i tu szkic jest bardzo impresyjny i swobodny. Praca ta ma wymiary $9,5 \times 7$ cm, co sugeruje, że artysta bez względu na format posługiwał się rysunkiem wstępnym.

Swobodne szkice zaobserwowano również w innych pracach artysty powstałych przed 1860 rokiem. W akwreli *Pejzaż włoski z wędrowcem* artysta wykonał bardzo delikatny rysunek konturowy pejzażu, który uwidocznił się na reflektogramie w IR. Obecny jest on szczególnie w partii gór i kościółka na drugim planie. Jest ekspresyjny, wykonany za jednym posiedzeniem. Charakteryzują go swobodne i pojedyncze linie.

W jednej z akwreli powstałych przed 1860 rokiem pt. *Odlewnia żelaza w Białogonie* widnieje ważna informacja artysty o tym, iż malowana była z natury. Tymczasem i w tej pracy obecny jest szkic wstępny wykonany ołówkiem. W niektórych partiach obrazu zauważalny jest *gołym okiem*. Podczerwień ukazała go tam, gdzie analiza wizualna zawiodła. Jest on również bardzo swobodny, sugerujący zarys kompozycyjny. Artysta wykonał go za jednym posiedzeniem. Podobny w charakterze jest rysunek wstępny akwreli *Pejzaż w górach* z 1862 roku. Choć praca ta ma studyjny charakter to szkic wstępny nie jest dokładniejszy. Miejscami artysta powielając jego linie bardziej dopracowuje kompozycję. W obu pracach szkic jest ekspresyjny.

Dwie akwarele z lat 60. XIX wieku wykazują bardziej drobiazgowy i studyjny charakter szkicu wstępnego. Są to *Kościół wiejski* (ryc. 20) z 1861 roku oraz *Widok na Karczówkę* z lat 1865-1868. W pierwszej z prac Szermentowski dość starannie narysował kompozycję. Linie szkicu podkreślają charakter określanych przedmiotów. W partii architektury jest linearny. Natomiast w dolnej części pejzażu źdźbła trawy artysta rysuje zygzakami po formie. Artysta cieniuje kompozycję podkreślając kształt przedmiotów. Szkic wstępny jest obecny we wszystkich partiach pracy. Szermentowski wykonał go najprawdopodobniej miękkim ołówkiem. W drugiej akwreli jest to bardzo dokładny, światłocieniowy rysunek, wykonany miękkim ołówkiem. Artysta zakreśkowuje cienie i formy drobiazgowymi, drobnymi, kładzionymi obok siebie liniami,

lines multiplied by the artist, most probably in order to obtain the impression of space, which sometimes are very expressive. The sketch in the background is more delicate and lighter, and its lines are thinner. Infrared research of that work allowed for distinguishing the sketch in those places which the artist intensified and painted in brown watercolour.

In the watercolour entitled *Italian Landscape with Shepherds* from 1853, the artist applied contour drawing (fig. 18, 19). It is very interesting because it was fairly precisely executed. No multiplying lines have been observed within the whole composition, which could bear evidence of his studying forms in nature. The drawing defines the shapes of branches, clouds, trees, their reflections in water etc. with a single line. Supposedly, it might have been transferred from a previously made model, possibly a photograph. Infrared singled it out in the fragments which the artist covered with a coat of paint.

In a watercolour miniature from 1856, Szermentowski suggested its composition very freely. There is no precise drawing here, and the sketch was executed in pencil very impressionistically. In places it shows through thin layers of water-soluble, transparent paint. In the infrared reflectogram it becomes visible in the section of the cross, while the road has been delicately shaded with horizontal lines. The fragment of the bridge has been drawn more precisely, but even here the sketch is very impressionistic and free. The work measures $9,5 \times 7$ cm which suggests that the artist applied the initial sketch regardless of the format.

Free sketches were also observed in other artwork of the artist created before 1860. In the watercolour entitled *Italian Landscape with a Wanderer* the artist executed a very delicate contour drawing of the landscape which became visible in the IR reflectogram. It is particularly noticeable in the part of the mountains and church in the background. It is expressive, executed during one session and characterised by free single lines.

In one of the watercolours painted before 1860, entitled *Iron Foundry in Bialogon*, there is important information from the artist saying that it was painted from nature. Nevertheless, even in this work there is an underdrawing executed in pencil. In some parts of the canvass it is noticeable *with the naked eye*. Infrared has revealed it in those places where a visual analysis failed. It is also very free and suggests the composition outline. The artist made it during one session. The initial sketch for the watercolour *Mountain Landscape* from 1862, is similar in character. Although the work appears to be a study, the initial sketch is not more detailed. By multiplying its lines the artist touches up the compositions in places. In both works the sketch is expressive.

Two watercolours from the 1860s show a more meticulous and study character of the initial sketch. They are *Village Church* (fig. 20) from 1861 and *View of Karczowka* from the years 1865-1868. In the former Szermentowski drew the composition fairly carefully. The lines of the sketch emphasise the character of described items. In the architecture section it is linear, but in the bottom section of the landscape the artist draws blades of grass with zigzags. The artist shaded his compositions thus emphasising shapes of objects. The underdrawing is present in all parts of the work. Szermentowski seems to have executed it in soft pencil. In the latter watercolour it is a very precise, chiaroscuro drawing, made in soft pencil. The artist filled in the shades and forms with meticulous, fine lines drawn side by side, which is visible

co jest widoczne głównie w partii dachu. Miejscowo także zarysowuje je ciągłymi liniami w formie zygzaków. Korony drzew obrysowane są po formie, ale dość swobodnie, podobnie pozostałe elementy kompozycji. Miejscowo, w najciemniejszych partiach artysta wzmacnia rysunek. W tej akwareli szkic nie wymaga wyodrębniania bliską podczerwiecią, jest widoczny we wszystkich jej partiach.

PODSUMOWANIE

Podsumowując należy podkreślić, że Józef Szermentowski na przestrzeni całej swojej twórczości stosował rysunek wstępny zarówno w malarstwie akwarelowym, jak i olejnym. Kompozycje swoich prac podrysowywał zarówno wtedy, gdy format obrazu miał wymiary $9,5 \times 7$ cm¹⁷, jak i $57,5 \times 80$ cm¹⁸. Wykonywał go przeważnie ołówkiem, który silnie absorbuje podczerwieć, dlatego na reflektogramach jest wyraźnie widoczny¹⁹. Ta cecha umożliwiała również charakterystykę szkicu wstępnego nawet w pracach malowanych kryjąco. Sporadycznie w obrazach artysty pod warstwami malarskimi występuje szkic wstępny wykonany piórem i tuszem również silnie absorbującym podczerwieć, zawierającym w swym składzie najprawdopodobniej węgiel.

Szermentowski na gruncie wykonywał zazwyczaj kompletne szkice całych kompozycji. Rysunki te mają charakter linearny i swobodny, ale w niektórych pracach linii towarzyszy również światłocieniowe opracowanie. Dotyczy to przeważnie malarstwa akwarelowego, w którym kreska i jej forma na równi z kolorem i plamą stają się środkiem artystycznego wyrazu. W malarstwie wodnym niektóre prace wykazują bardzo precyzyjny rysunek konturowy, wykonany za jednym posiedzeniem, co sugeruje istnienie wzorca do kompozycji, jakim mogła być fotografia. W kilku badanych obrazach wstępny szkic rysunkowy nie pokrywa się z ostatecznym malarskim przedstawieniem. Artysta w trakcie pracy nad pejzażami niekiedy zmieniał ich pierwotny zamysł. Zaznaczyć należy, że korekty te dotyczyły drobnych elementów, a nie zasadniczego układu kompozycyjnego.

Istotne w przypadku prac artysty jest to, że niektóre swoje obrazy wykańcza linearnie, rysunkowo czernią lub ciemnymi kolorami zawierającymi w swym składzie pigment silnie absorbujący podczerwieć. Była to najprawdopodobniej czerń z mniejszą domieszką innych kolorów, co na reflektogramach pozwala wyodrębnić te partie, które są nią wykonane. Ujawnia również podwójne podejście artysty do rysunku. Takie linearne wykończenie kompozycji malarskiej widoczne na fotografii rejestrującej obraz w bliskiej podczerwieni daje złudny efekt rozpoznania szkicu wstępnego i utrudnia właściwą identyfikację szkicu na gruncie.

Badania w podczerwieni obrazów Józefa Szermentowskiego wyodrębniły także punktowania, uzupełnienia ubytków gruntów, a także drobne autorskie korekty kompozycyjne.

best in the roof section. Locally he also filled them in with continuous lines in the form of zigzags. Crowns of trees are outlined along the form but relatively freely, like the other elements of the composition. In the darkest sections the artist intensified the drawing. In this watercolour the sketch does not need to be revealed using the near infrared, as it is visible in all parts of the canvass.

SUMMARY

Summing up, it should be emphasised that Józef Szermentowski throughout his artistic career used underdrawing both in watercolour and oil paintings. He underdrew the composition of his paintings both when the picture measured 9.5×7 cm¹⁷ and 57.5×80 cm¹⁸. He usually did it in pencil, which absorbs infrared radiation, therefore is clearly visible in reflectograms¹⁹. That property also allowed for making a characteristics of the initial sketch even in the painted-over works. Sporadically, an initial sketch executed in pen and ink, most probably containing charcoal and therefore absorbing infrared, occurs under coats of paint in the artist's works.

Szermentowski usually drew complete sketches of whole compositions on the primer. The character of those drawings is linear and free, but in some works lines are accompanied by chiaroscuro. It refers mostly to watercolour painting in which the line and its form, equally with patches of colour, are used as means of artistic expression. In watercolour painting some works show very precise contour drawings, made during single sessions, which suggests the existence of a composition model such as e.g. a photograph. In some of the examined canvasses, the initial drawing sketch did not coincide with the current painting representation. While working on landscapes, the artist occasionally changed their original idea. It should be emphasised, that alterations concerned minor elements and not the basic composition layout.

What is significant in the case of his artwork is the fact that he finished some of his paintings linearly, in black or dark colour containing a pigment strongly absorbing infrared. It might have been black with a smaller addition of other colours, which in reflectograms allows for identifying the parts executed using the medium. It also reveals the dual approach of the artist to drawing. Such a linear finishing of a painting composition visible on a photograph recording an image in near infrared gives an illusory effect of recognising an initial sketch and makes the proper identification of the underdrawing on the primer more difficult.

Infrared research of the paintings by Józef Szermentowski allowed also for distinguishing pointing, places where primer was filled in, as well as minor author's corrections to the composition.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Doleżyńska-Sewerniak E., Cupa A., *Badania obrazów Aleksandra Gierymskiego w bliskiej podczerwieni*, Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki, Vol. 17, nr 1-2, s. 64-73.
- [2] Malinowski J., *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.
- [3] Jakimowicz I., *Józef Szermentowski (1833-1876). Katalog wystawy*, Warszawa 1969.
- [4] Jakimowicz I., *Józef Szermentowski*, 1950.
- [5] Szermentowski E., *Młodość, talent, animusz*, Warszawa 1958.

- ¹ Obrazy pochodzą z kolekcji dwóch muzeów – Muzeum Narodowego w Kielcach (ponad 30 prac) i Muzeum Narodowego we Wrocławiu (5 obrazów olejnych).
- ² E. Doleżyńska-Sewerniak, A. Cupa, *Badania obrazów Aleksandra Gierzyńskiego w bliskiej podczerwieni*, Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki, Vol. 17, Nr 1-2, s. 64-73.
- ³ I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski (1833-1876). Katalog wystawy*, Warszawa 1969, s. 19; I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, 1950, s. 30.
- ⁴ I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski (1833-1876)...*, *op. cit.*, s. 11, 12.
- ⁵ E. Szermentowski, *Młodość, talent, animusz*, Warszawa 1958, s. 176, 177, 197; I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, *op. cit.*, s. 12, 13, 15.
- ⁶ J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 144.
- ⁷ I. Jakimowicz, *op. cit.*, s. 14, 15.
- ⁸ E. Szermentowski, *op. cit.*, s. 197; I. Jakimowicz, *op. cit.*, s. 16.
- ⁹ I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, *op. cit.*, s. 21, 22; I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski (1833-1876)...*, *op. cit.*, s. 15.
- ¹⁰ Tematyka narodowa widziana przez chłopską dolę pojawi się również w pracy *Poddaństwo* (1873).

- ¹¹ I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski (1833-1876)...*, *op. cit.*, s. 17; J. Malinowski, *op. cit.*, s. 144; E. Szermentowski, *op. cit.*, s. 198; I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, *op. cit.*, s. 17.
- ¹² *Ibidem*, s. 18.
- ¹³ I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, *op. cit.*, s. 23, 24; E. Szermentowski, *op. cit.*, s. 198.
- ¹⁴ I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski (1833-1876)...*, *op. cit.*, s. 16, 18, 19; I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, *op. cit.*, s. 25, 26.
- ¹⁵ E. Szermentowski, *op. cit.*, s. 198; I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski (1833-1876)...*, *op. cit.*, s. 18, 19, 21; I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski*, *op. cit.*, s. 19, 21.
- ¹⁶ E. Szermentowski, *op. cit.*, s. 198.
- ¹⁷ *Krajobraz nadwiślański*.
- ¹⁸ *Rynek w Szydłowcu*.
- ¹⁹ Analizy w punktach materiału rysunkowego za pomocą energo-dyfrakcyjnej mikroanalizy rentgenowskiej z zastosowaniem mikroskopy SEM-EDS wskazują głównie na obecność w próbkach następujących pierwiastków: C, O, Al, Si, co potwierdza, że artysta do szkiców wstępnych posługiwał się ołówkiem.

Streszczenie

Artykuł omawia wyniki badań obrazów Józefa Szermentowskiego (1833-1876) w zakresie bliskiej podczerwieni promieniowania elektromagnetycznego. Badaniom poddano około czterdziestu prac Szermentowskiego, reprezentatywnych dla jego twórczości. Były to zarówno prace olejne, jak i akwarelowe. Nieinwazyjna metoda badań pozwoliła na wstępną analizę rysunku przygotowawczego. W artykule przedstawiono ogólne wnioski, jakie wynikają z przeprowadzonych badań oraz szczegółowe wyniki analiz najciekawszych prac.

Przeprowadzone badania wykazały, że Józef Szermentowski na przestrzeni całej swojej twórczości stosował rysunek wstępny zarówno w pracach akwarelowych jak i olejnych. Wykonywał go przeważnie ołówkiem. Sporadycznie w obrazach artysty pod warstwami malarskimi występuje szkic wstępny wykonany piórem i tuszem. Szermentowski na gruncie wykonywał zazwyczaj kompletne szkice całych kompozycji. Rysunki te mają charakter linearny i swobodny, ale w niektórych pracach linii towarzyszy również światłocieniowe opracowanie. Artysta w trakcie pracy nad pejzażami niekiedy zmieniał ich pierwotny zamysł. Zaznaczyć należy, że korekty te dotyczyły drobnych elementów, a nie zasadniczego układu kompozycyjnego. Niektóre prace mają rysunek precyzyjny i linearny sugerujący istnienie wzorca, którym mogła być fotografia.

Abstract

The article presents the results of tests carried out on paintings by Józef Szermentowski (1833-1876) with the use of the near infrared band of electromagnetic radiation. Tests were carried out on around forty works by Szermentowski, representative of his artistic output. They included both oil paintings and water colours. A non-invasive method of research allowed for an initial analysis of the preparatory sketch. The article presents overall conclusions which could be drawn from the conducted tests as well as detailed results of analyses of the most interesting works.

Conducted research has shown that throughout the course of his artistic career Józef Szermentowski used initial sketches both in his water colours and oil paintings. Most frequently he did it in pencil. Occasionally, initial sketches made in pen and ink can be found beneath layers of paint in the artist's works. Szermentowski usually made complete drawings of whole compositions on the primer. The character of those drawings is linear and free, but in some works lines are accompanied by chiaroscuro. While working on landscapes, the artist sometimes changed their original idea. It should be emphasised, that alterations concerned minor elements and not the basic composition layout. Some works have revealed precise linear drawing indicating the existence of a model which might have been a photograph.