



Keim  
Farby Mineralne Sp. z o.o.  
ul. Fabryczna 20C  
53-609 Wrocław  
tel.: 71 750 00 51  
www.keim.pl

# Odważny prekursor. A.W. Keim i jego rola w walce o standardy jakościowe dla farb

**Gdy pod koniec XIX wieku wytwórcy zarzucili rynek farbami produkowanymi na skalę przemysłową, dość szybko rozpełtała się debata na temat trwałości tych wyrobów. Centralną postacią owego sporu był Adolf Wilhelm Keim, występujący w charakterze orędownika obiektywnych standardów. Gwałtowny charakter dyskusji, która wdarła się nawet na łamy prasy codziennej, jako żywo przypomina toczące się aktualnie spory wokół systemów ociepleń. Okazuje się, że już wówczas działali lobbyści, usiłujący wpływać na kształt przepisów i norm.**

Portret Adolfa Wilhelma Keima (1851–1913), głównej postaci „monachijskiego sporu o farby”. Źródło: Trillich, Heinrich, *Die Wasserglas-Anstrich- und Mal-Verfahren*, München, 1929, s. 64.



Adolf Wilhelm Keim (fot. powyżej) jest postacią znaną w specjalistycznym środowisku przede wszystkim jako wynalazca farb mineralnych, kojarzonych powszechnie z jego nazwiskiem, oraz założyciel działającego obecnie na skalę międzynarodową przedsiębiorstwa KEIMFARBEN. Od momentu uzyskania w 1878 r. pierwszego patentu, opisującego „procedurę wykonywania odpornych na wpływ czynników pogodowych malowideł ściennych” postać A.W. Keima stanowi najistotniejszy punkt odniesienia i autorytet w dziedzinie trwałych farb mineralnych i materiałów malarskich, sporządzanych na bazie szkła wodnego i pigmentów nieorganicznych.

Jednakże znaczenie postaci Keima wykracza w znacznym stopniu poza wspomniane powyżej ramy. Farby i techniki malarskie urosły z końcem XIX w. do rangi jednego z najgoręcej dyskutowanych tematów, zaś Keim stanowił kluczową postać ożywionej debaty, ogniskującej się głównie wokół braku spójnych uwarunkowań dla two-

żenia solidnych pod względem technicznym i trwałych malowideł. Keim krytykował zarówno negatywne skutki przemysłowej produkcji farb, jak też skąpy zasób wiedzy artystów, dekoratorów i zwykłych malarzy na temat wykorzystywanych przez nich materiałów. W 1884 założył czasopismo „Doniesienia Techniczne dla Branży Malarskiej” (*Technische Mitteilungen für Malerei*)<sup>1</sup>, tworząc tym samym publicystyczne forum dla głoszonych przez siebie tez.

Asumptem do wspomnianej debaty stał się fakt, iż w większości wykonywanych wówczas prac malarskich, zarówno w przypadku elewacji budynków, jak i malarstwa sztalugowego, częstokroć już po upływie krótkiego okresu od ukończenia prac pojawiały się uszkodzenia, bądź to w formie pęknięć i rys, bądź to w postaci przebarwień, ciemnienia lub blaknięcia kolorów. Niepokoiło to zarówno zleceniodawców, jak i wykonawców, artystów i kolekcjonerów obrazów. Dociekanie przyczyn wspomnianych zjawisk prowadziło nieuchronnie do wzajemnego przypisywania sobie winy: artyści i dekoratorzy zarzucali producentom i dystrybutorom farb, iż dostarczają produkty niskiej jakości, ci zaś odwzajemniali im się zarzutem niedostatecznych kwalifikacji wykonawczych. Zrzucano też winę na niecierpliwych klientów, którzy dodawali do sporządzanych farb olejnych nadmierne ilości sykatyw, by skrócić czas schnięcia powłoki, bądź wymuszali na dostawcach oferowanie możliwie najszerszego, a jednocześnie taniego asortymentu najrozmaitszych odcieni kolorystycznych.

Opisywany konflikt był rezultatem znaczących zmian, jakie dokonały się w XIX w. w dziedzinie wytwarzania farb w wyniku przejścia od rzemieślniczej manufaktury do produkowanego na skalę przemysłową gotowego wyrobu.

W tej przełomowej epoce Keim postulował opracowanie standardów jakościowych dla farb i materiałów malarskich, kontrolę jakości, wiarygodne i jednolite oznakowanie wyrobów oraz opartą na racjonalnych przesłankach produkcję farb, bazującą na badaniach naukowych nad właściwościami chemicznymi pigmentów i spoiw. W ten sposób wpłynął w istotny i perspektywiczny sposób na procesy wytwarzania farb dekoracyjnych oraz kompozycji powłokowych. Kolejną jego ambicją było przekazywanie wiedzy z zakresu materiałoznawstwa malarzom, zarówno artystom, jak i rzemieślnikom. W ten sposób Keim dał impuls do wprowadzenia podstaw tego przedmiotu do nauki zawodu.

### Postęp techniczny i uprzemysłowienie produkcji źródłami kryzysu w rozwoju technik malarskich

Zmiany dokonujące się w toku uprzemysłowienia produkcji farb przyniosły ze sobą liczne korzyści z punktu widzenia artystów i wykonawców. Pomocne okazały się chociażby tuby, dające się bez trudu otwierać i zamykać, umożliwiające przewożenie i przechowywanie farb. Stanowiły one znaczące ułatwienie podczas pracy w plenerze. Żmudne i długotrwałe mieszanie pigmentów ze spoiwami, takimi jak oleje czy żywice, poprzez ręczne rozcieranie ich na kamiennych żarnach, stało się zbędnym przeżytkiem. Warto wspomnieć także o niebywałym wzroście liczby dostępnych barw i odcieni. Przemysł chemiczny wytwarzał pigmenty o silnym nasyceniu i znacznej intensywności kolorystycznej, których ceny były znacznie korzystniejsze, niż w przypadku substancji, pozyskiwanych dotąd w naturze. Oprócz ultramaryny odkryto wiele innych pigmentów nieorganicznych, które niebawem zaczęto wykorzystywać do produkcji farb, pakowanych w tuby. W ten sposób na przykład pigmenty chromowe i kadmowe wzbogaciły dostępne dotychczas w ograniczonym zakresie spektrum żółci i czerwieni o jasne i ciemne tony. Hydratyzowana zieleń chromowa i zieleń szwajfurcka pozwoliły na uzyskanie znacznie intensywniejszych odcieni barwy zielonej, niż powstałe na bazie mieszania pigmentów żółtych i niebieskich. Tego typu innowacje zaznaczały się początkowo w obszarze chemii nieorganicznej. Z kolei drugi, znacznie gruntowniejszy przełom dokonał się w wyniku rozwoju chemii organicznej. Efektem była stale rosnąca liczba syntetycznych pigmentów organicznych, określanych mianem smołowych. Zastępowały one pozyskiwane z produktów roślinnych lub zwierzęcych barwniki, takie jak alizaryna, karmin czy indygo, co doprowadziło do rychłego za-



*Zaczątkiem debaty na temat jakości farb była maszynowa produkcja farb, jak choćby w przedstawionej tu ucieralni Bourgeois Aîné w Paryżu. Źródło: Bourgeois Aîné, Catalogue Illustré: Couleurs fines & matériel pour l'aquarelle, la gouache, la miniature, le pastel [etc.], Paris, 1906.*

przestania znacznie kosztowniejszego tradycyjnego sposobu wytwarzania tych naturalnych pigmentów. Poza tym barwniki smołowe stanowiły konkurencję wobec znanych skądinąd także od niezbyt dawna nieorganicznych pigmentów mineralnych, odznaczających się co prawda porównywalną intensywnością, lecz znacznie droższych. Wysoka moc barwienia pigmentów smołowych otwierała różnorakie możliwości zastosowań. Mieszano je z tanimi białymi substratami w rodzaju kredy czy barytu, bądź też wykorzystywano do „podrasowywania” mniej intensywnych barwników, jak choćby pigmenty ziemne. Ich wadą była jednak niska stabilność odcienia. Pod wpływem światła ulegał on zmianie, zaś barwa szybko traciła swą intensywność.

Z punktu widzenia użytkownika było to zjawisko mocno problematyczne, jako że nie był on w stanie dociec, jakie pigmenty zastosowano do wytworzenia dostarczonych mu w tubach gotowych farb. Nazwy owych produktów były tyleż fantazyjne, co niewiele mówiące – z określeń w rodzaju „lakier monachijski” czy „brąz bismarckowski” nie sposób było wywnioskować, jakie pigmenty wykorzystano do produkcji tych wyrobów oraz jakiej trwałości powłoki można było oczekiwać. Również określenia, zawierające nazwy pierwiastków („kobaltowy”, „ołowiowy”, „chromowy”) i wskazujące na nieorganiczne pochodzenie pigmentów, traktować należało z dużą ostrożnością, gdyż receptura takich farb mogła obejmować również dobrze także pigmenty na bazie smoły węglowej.

Dobitym przykładem, dokumentującym niestabilność kolorystyczną farb artystycznych, opisuje specjalista w dziedzinie chemii barwników, Gustav Schultz. W 1901 r. opublikował on w czasopiśmie „Doniesienia Techniczne dla Branży Malarskiej” artykuł o wymownym tytule „Najgłębsza zieleń chromowa. Cudowna farba”. Ów monachijski profesor chemii otrzymał od pewnego malarza rozrobiony w oleju pigment, opisany jako „zieleń chromowa tlenkowa”, z prośbą o poddanie go analizie. Powodem, dla którego malarz zdecydował się zlecić ekspertowi przeprowadzenie tych badań, była pewna interesująca okoliczność: malarz ów w okresie letnim wykonał pewne studium krajobrazu. Odcienie zieleni na jego obrazie przybrały po pewnym czasie barwę brązowych jesiennych liści, by następnie – zgodnie z rytmem pór roku – w cudowny nieomal sposób przekształcić się w nieskazitelną biel zimowego pejzażu. Przeprowadzona przez Schultza analiza wykazała całkowity brak zawartości oliwkowego tlenku chromu w badanej farbie, wbrew umieszczonym na tubie informacjom. Barwnik ten zastąpiono mieszaniną żółtych i zielonych pigmentów syntetycznych



Do produkcji farb znormalizowanych według koncepcji Adolfa Wilhelma Keima włączyli się także inni wytwórcy, czego dowodzi katalog produktów firmy H. Schött.  
Źródło: Archiwum Keimfarben, Diedorf.



Etykieta farb znormalizowanych Niemieckiego Towarzystwa na rzecz Wspierania Racjonalnych Procedur Malarskich. Wroby w ten sposób oznakowane dawały gwarancję określonych właściwości, jak choćby wysokiego stopnia stabilności kolorystycznej odcienia.  
Źródło: Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu, INTK.



(żółcień naftolowa i zieleń metylowa), tracących właściwości kolorystyczne w różnym tempie. W efekcie tego procesu na malowanej powierzchni pozostał na koniec wyłącznie biały substrat. Wyniki przeprowadzonej analizy, opisane przez Schulza w formie dowcipnej anegdoty, postawiły przed malarzem dramatyczne pytanie: Czym zatem malować, skoro na żadnej farbie nie sposób polegać?

### Farby znormalizowane zamiast cudownych

Nieprzebranej mnogości kolorowych, lecz częstokroć niepewnych farb, których w cennikach niektórych producentów naliczyć można było nawet i 500 odcieni, Adolf Wilhelm Keim przeciwstawił swą koncepcję skali barw znormalizowanych. Wykluczył z niej barwniki syntetyczne, opierając się na zasadzie ściśle ustalonej liczby sprawdzonych pigmentów, zakwalifikowanych jako trwałe i nieodzowne. Keim opublikował swą propozycję po raz pierwszy w 1886 r. w „Doniesieniach Technicznych dla Branży Malarskiej”.

Już na przełomie lat 1884/85 w oparciu o tę zasadę Keim wprowadził na rynek własny asortyment farb olejnych, określanych mianem Keimowskich Znormalizowanych Farb Olejnych, produkowanych w Monachium początkowo przez F. Schachingera, zaś następnie przez

H. Schötta. Od momentu powstania Niemieckiego Towarzystwa na rzecz Wspierania Racjonalnych Procedur Malarskich, które ukonstytuowało się w 1886 r. z inicjatywy samego Keima, pojęcie farb znormalizowanych zyskało rangę autoryzowanego znaku jakości, dzięki któremu towarzystwo zyskało własną markę, utrwalającą jego wizerunek, a zarazem gwarantującą niezmiennie wysoką jakość produktu. Do produkcji farb znormalizowanych przystąpili niebawem także inni wytwórcy, jak Dr. Fr. Schoenfeld & Co. z Düsseldorfu i Fritz Behrendt z Grafrath. Dążenie do niezmienności i trwałości wyglądu dzieł malarskich oraz dostęp do światłotrwiałych i stabilnych materiałów od dawien dawna zaprzętały uwagę artystów. Nowatorski charakter keimowskiej skali barw znormalizowanych polegał na tym, że miała ona ustanawiać kontrolowany, wiążący, a w idealnym przypadku nawet prawnie zagwarantowany standard, porównywalny rangą ze znaczeniem uchwalonej w 1879 r. Ustawy o Produktach Żywnościowych dla Przemysłu Spożywczego. Nic dziwnego zatem, że działające w branży malarskiej związki i stowarzyszenia udzieliły Keimowi swego poparcia.

### Od „procesu mumiowego” po Kongres Farbiarski

Postulat stworzenia ustawowych ram prawnych, regulujących produkcję farb, napotkał jednak na zmasowany opór i dezaprobatę ze strony sporej części producentów i dystrybutorów. W 1903 wystąpili oni z głosem protestu na łamach „Najnowszych Wiadomości Monachijskich” („*Münchner Neueste Nachrichten*”), podpisując się jako Stowarzyszenie Monachijskie. Tłem dla mocno konfrontacyjnych wystąpień obu stronictw był tzw. proces mumiowy, wywołany przez Keima sformułowaniami, zawartymi w jednym z fragmentów jego dzieła „O technice malarskiej”. Autor wysunął wobec przedsiębiorstwa Schröder & Stadelmann zarzut wprowadzania do obrotu zwykłej ochry pod nazwą prawdziwy brąz mumiowy oraz wzbogacania naturalnej ochry żółcią cynkową. Firma wystąpiła na drogę sądową zarówno przeciwko samemu Keimowi, jak i wydawnictwu Foerster Verlag z Lipska, zarzucając im działanie na szkodę przedsiębiorstwa i wnosząc o wypłatę odszkodowania. Udało jej się wywalczyć w sądzie orzeczenie tzw. tymczasowego rozporządzenia, zakazującego dalszego rozpowszechniania książki do chwili usunięcia z niej kwestionowanego fragmentu. W odpowiedzi Keim nie tylko złożył apelację od wyroku sądu, lecz dodatkowo zaostrzył swe działania, skierowane przeciwko „pacykarskim” i „fałszerkim” praktykom producentów farb. Co istotne, proces odbił się nader szerokim echem, znacznie wykraczając poza ramy samego sporu sądowego na linii Keim – Schöder & Stadelmann. Sprawa przerodziła się w autentyczną debatę



Komisja Badań Materiałoznawczych Cechu Malarzy i Lakierników w Monachium dysponowała własnym laboratorium, w którym testowano składniki oferowanych na rynku farb.

Źródło: Gernhardt, Ludwig: *Geschichte des Handwerks der Maler und Lackierer in München*, Kallmünz 1937, s. 389.



Wzornik kolorów pigmentów firmy Dr. Fr. Schoenfeld & Co. z Düsseldorfu, zamieszczony w drugim tomie Niemieckiej Księgi Farb Heinricha Trillicha  
Źródło: Trillich, Heinrich, *Das Deutsche Farbenbuch, II. Teil, Die Künstler-Farb- und Malmittel*, München, 1925.

o charakterze publicznym, z udziałem branżowych stowarzyszeń i prasy fachowej, zaś niektóre jej wątki przedostały się nawet na łamy gazet codziennych. Monachijskie środowisko malarskie stanęło murem po stronie Keima, który nieustrudzenie podsycił przebieg debaty. W 1904 r. wygłosił na Południowoniemieckim Zjeździe Malarzy w Norymberdze referat poświęcony „Fałszowaniu farb i panoszeniu się wymyślnych nazw w odniesieniu do naszych materiałów”. Jednocześnie zainicjował powołanie do życia „Komisji dla Zwalczenia Fałszowania Farb”. W odpowiedzi Stowarzyszenie Monachijskich Wytwórców i Sprzedawców Farb złożyło petycję do Ministerstwa Kultury i Oświaty, opowiadając się przeciwko ewentualnemu wprowadzeniu zakazu obrotu farbami na bazie smoły węglowej. Jednocześnie stowarzyszenie usiłowało wstrzymać wprowadzenie przepisu, zobowiązującego do uwidaczniania pełnego składu produktu, powołując się na tajemnicę producenta i argumentując, iż dopiero wprowadzenie na rynek syntetycznych pigmentów organicznych pozwoliło na zaspokojenie popytu na niedrogie farby. Autorzy petycji dowodzili także, że wśród substancji tych znaleźć można także trwałe zamienniki tradycyjnych pigmentów, jak choćby syntetyczna alizaryna.

Stanowiska obu stron – producentów i użytkowników farb – uległy zaostreniu. Dopiero przy okazji sesji Niemieckiego Związku Malarzy, odbywającej się w Monachium w 1905 r., a konkretnie podczas Kongresu na rzecz Zwalczenia Fałszerstw Farb i Materiałów Malarskich udało się nawiązać dialog. Opracowano pewne podstawowe zasady, wśród których na pierwszy plan wysunęła się kwestia doprecyzowania terminologii oraz oznakowania farb. Innym tematem było znowelizowanie i rozszerzenie skali barw znormalizowanych oraz jej podział na trzy grupy – farb artystycznych, dekoracyjnych i ogólnego stosowania. Postulat sporządzenia jednolitego wykazu wszystkich wykorzystywanych do malowania i powlekania farb i surowców udało się zrealizować poprzez wydanie Niemieckiej Księgi Farb, opublikowanej w latach 20. przez Heinricha Trillicha w formie wielotomowego wydawnictwa. Już wkrótce po zakończeniu Monachijskiego Kongresu Farbiarskiego można było zaobserwować działa-

nia producentów i sprzedawców, zmierzające do poprawy sytuacji. Zaczęli oni umieszczać w swych cennikach informacje o tym, czy dana farba ma charakter czysty, czy mieszany, oraz jakiego stopnia odporności na światło oczekiwac może od niej użytkownik.

**Kathrin Kinseber**  
Tłumaczenie: Rafał Wędrycbowski

*Kathrin Kinseber ukończyła konserwację zabytków. Wykłada historię technik malarskich oraz technologię malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Swą rozprawę doktorską poświęciła postaci Adolfa Wilhelma Keima i monachijskiemu sporowi o farby.*

<sup>1</sup> Archiwalne numery czasopisma „Technische Mitteilungen für Malerei“ z lat 1884–1943 są dostępne na stronie [www.technischemitteilungen.com](http://www.technischemitteilungen.com) – przyp. tłum.

Literatura:

- Althöfer, Heinz (Red.), *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, München, 1987 (XIX wiek i odnowa zabytków. O malarstwie, technice malarskiej i konserwacji).
- Hassler, Uta (Red.), *Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit*, München, 2014 (Techniki malarskie, materiały i barwniki w czasach Sempera)
- Kinseber, Kathrin, »Womit sollen wir malen?« *Farben-Streit und maltechnische Forschung in München. Ein Beitrag zum Wirken von Adolf Wilhelm Keim*, München, 2014 (»Czym malować?« Spór o farby i badania nad technikami malarskimi w Monachium. Przyczynek do działalności Adolfa Wilhelma Keima).
- Pohlmann, Albrecht, Anke Schäning, »Flying Colours«. *Lichtechtheitstests an Künstlerfarben im 18. und 19. Jahrhundert – und heute*, w: *Restaura* 117, 7/2011, s. 21-29 (»Flying Colours«. Testy światłoodporności farb artystycznych w XVIII i XIX wieku”).
- Wohlleben, Marion (Red.), *Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen*, Zürich, 1998 (Farby mineralne. O historii i konserwacji malowideł i powłok elewacyjnych)