

# ZAPOWIEDŹ PUBLIKACJI

Dariusz Markowski

---

dmark@umk.pl  
orcid.org/0000-0002-8984-1898  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
Zakład Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej  
ul. Gagarina 7  
87-100 Toruń

## O jednego Spietzwega za dużo Too Many Paintings of Spietzweg

Długo zastanawiałem się, czy Carl Spietzweg powinien zostać bohaterem jednego z rozdziałów mojej książki. Całe jednak wokół niego zamieszanie skłoniło mnie do umieszczenia obrazu tego artysty *Kobieta z ciężarem na głowie* (il. 1) w swojej opisowej kolekcji. Sam tytuł dzieła nie jest moim wymysłem, z takim trafiło do mnie wraz z licznymi opracowaniami wykonanymi na zlecenie właścicielki obrazu. Do zajęcia się obrazem Spietzwega skłonił mnie jeszcze jeden fakt – otóż niewyobrażalne ceny, jakie obrazy tego artysty osiągają na rynku antykwarycznym. Naprawdę nie wiem, skąd ta nagła popularność tego twórcy i dlaczego jego dzieła są tak drogie.

Carl Spitzweg urodził się 5 lutego 1808 r. w Unterpfaffenhofen (obecnie Germering) w rodzinie zamożnego kupca. Miał dwóch braci, starszego Simona, który miał przejąć przedsiębiorstwo po ojcu, i młodszego Eduarda, który w przyszłości został lekarzem. W wieku 11 lat młody Carl stracił matkę, a jego ojciec ożenił się w tym samym roku powtórnie z siostrą zmarłej żony. W 1825 r. ukończył z wyróżnieniem gimnazjum humanistyczne w Monachium i zgodnie z wolą ojca rozpoczął praktykę w nadwornej aptece królewskiej w Monachium. Po śmierci ojca (1 grudnia 1828 r.) rozpoczął pracę w aptece „Pod Lwem” w Straubing. To tam młody aptekarz zetknął się z malarzami i aktorami. W roku 1830 rozpoczął studia przyrodnicze na Uniwersytecie Monachijskim, które ukończył z wyróżnieniem w roku 1832. Rok później porzucił zawód aptekarza i poświęcił

## ZAPOWIEDŹ PUBLIKACJI

Dariusz Markowski

---

się całkowicie malarstwu. Warto nadmienić, że Spietzweg nigdy nie studiował malarstwa, był zupełnym samoukiem. Już jako malarz odbył kilka podróży po Europie. W roku 1845 został współpracownikiem pisma satyrycznego „Fliegende Blätter”. Zmarł 23 września 1885 r. w Monachium. Uważany jest za jednego z najwybitniejszych malarzy i rysowników niemieckich okresu Biedermeier. Był również szanowanym działaczem politycznym. Jego twórczość w ogromnej mierze związana była ze środowiskiem niemieckiego mieszczaństwa – ukazywała sceny z codziennego życia mieszczan (por. il. 2).



Il. 1. Carl Spietzweg, *Kobieta z ciężarem na głowie*  
Fot. D. Markowski



Il. 2. Carl Spietzweg, *Biedny poeta*, 1838, wł. prywatna  
Fot. D. Markowski

Z obrazem przypisywanym artyście zetknąłem się wiele lat temu, był to rok 2005, kiedy pojawiła się przed moim uniwersyteckim gabinetem, umówiona wcześniej, właścicielka obrazu o wspomnianym już tytule *Kobieta z koszem na głowie*. Obraz ten, jak wspomniała, kupiła od handlarza antyków na jednym z targów staroci na Dolnym Śląsku. Okolice Wrocławia od lat znane były z wypływających bardziej lub mniej wartościowych dzieł sztuki, pozostawionych przez uciekających Niemców lub poukrywanych w różnych zakamarkach. Wspomniany obraz był niewielką pracą olejną, namalowaną na desce o wymiarach: 35 cm × 18 cm. Deska zachowana była bardzo dobrze, podobnie jak i warstwa malarska. Obraz posiadał niewielkie wtórne ingerencje w miejscach wcześniejszych niewielkich zniszczeń. Jego powierzchnia została niemal zalana grubą warstwą wtórnego werniksu. Jak się okazało, obraz za sprawą jego właścicielki trafił wcześniej do Niemiec w celu sprawdzenia jego autentyczności. Autor obrazu był malarzem niemieckim, a w Monachium mieszkała osoba, znana jako ekspert twórczości artysty i zarazem autor jego obszernej monografii. Z relacji właścicielki obrazu wiem, że wzbudził on u eksperta żywe zainteresowanie i chęć nabycia jego osobiście lub przez wskazanego kolekcjonera sztuki. Wstępna analiza obrazu przez eksperta była pozytyw-

na i nie wskazywała na dalszy, zaskakujący obrót sytuacji. Właścicielka nie wykażała jednak chęci sprzedania obrazu, a jedynie otrzymania opinii autentyczności dzieła, co skutkowało ze strony eksperta nagłą koniecznością wykonania badań fizykochemicznych.

Niemiecki ekspert zasugerował konieczność wykonania wspomnianej opinii badawczej, dla niego wiążącej. Analizę przeprowadził w lipcu 2000 r. dr Christian Goedicke, pracownik naukowo-badawczego laboratorium Rathgen przy państwowych muzeach w Berlinie. Posiadam kserokopię wspomnianej analizy. Badanie wykonano metodą rentgenowsko-fluorescencyjną, pozwalającej określić skład pigmentów użytych w obrazie farb. Metoda umożliwia dość precyzyjnie określić czas powstania dzieła, jeśli na obrazie znajdują się pigmenty datujące. Doktor Goedicke wśród występujących w obrazie pigmentów wskazał na obecność m.in. bieli cynkowej oraz czerwieni o zawartości kadmu i selenu (czerwieni kadmowej). Jak zaznaczył w opinii, o ile występowanie w obrazie bieli cynkowej potwierdza jego datowanie na wiek XIX, to zastosowanie czerwieni o zawartości kadmu i selenu jest sprzeczne z powstaniem obrazu w wieku XIX. Zdaniem badacza, tego rodzaju pigmenty pojawiły się na palecie malarskiej dopiero po roku 1910.

Tutaj pozwolę sobie na pewną uwagę, gdyż śledząc wiele publikacji<sup>1</sup> związanych z analizą warsztatu malarskiego oraz użyciem pigmentów i barwników w farbach artystycznych, nigdzie na natrafiłem na tak precyzyjną datę, stąd nie wiem, dlaczego rok 1910 jako cezura czasowa dla czerwieni kadmowej pojawił się w opinii wspomnianego badacza. Goedicke potwierdził również występowanie w obrazie tytanu jako bieli tytanowej. Nie uściślił jednak, czy miał tutaj na myśli biel tytanową jako odrębny pigment, czy tytan jako domieszkę do bieli cynkowej. Należy zauważyć, że w malarstwie XIX-wiecznym pojawiają się w farbach niewielkie ilości tytanu, zawsze jednak występują jako dodatek do bieli cynkowej, nigdy samodzielnie. W podsumowaniu opinii doktor Christian Goedicke wykluczył autorstwo Carla Spietzweiga, sugerując dalsze badania pozwalające dokładnie zidentyfikować żółty i zielony pigment, które zdaniem autora badań i opinii nie zostały dostatecznie wyjaśnione.

Właścicielka obrazu nie dała za wygraną i skierowała się do drugiego, polecanego jej przez stronę niemiecką, badacza – dr. Christoph Herma, kierownika laboratorium i rozwoju technik artystycznych Szwajcarskiego Instytutu Nauk o Sztuce w Zurychu. Mam przed sobą również i tę opinię, datowaną na 3 października 2000 r. Wynika z niej, że przeprowadzone badania polegały, podobnie jak wcześniej, na analizie budowy technologicznej warstwy malarskiej pod kątem zawartych w niej pigmentów. Wykonano również badania optyczne pod mikro-

---

<sup>1</sup> M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1975, s. 48-49; J. Hopliński, *Farby i spoivo malarskie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 138; R. Smith, *Tajemnice warsztatu artysty*, Muza, Warszawa 1994, s. 30-31; *Titanium dioxide*, Cameo, Conservation and Art Materials, Encyclopedia online, [http://cameo.mfa.org/wiki/Titanium\\_dioxide](http://cameo.mfa.org/wiki/Titanium_dioxide) [dostęp: 4.05.2019].

skopem stereoskopowym, których autorką była Anna Stoll, dyplomowany konserwator-restaurator. Ponownie przeprowadzono analizę pigmentów we fluorescencji rentgenowskiej, obserwowano również próbki warstwy malarskiej zatopione w żywicy pod mikroskopem spolaryzowanym. We wnioskach końcowych doktor Herm stwierdził w oryginalnej warstwie malarskiej obecność bieli tytanowej oraz czerwieni kadmowej. Podsumowując wnioski dotyczące czerwieni kadmowej, autor opinii powołał się na literaturę, która określa pojawienie się po raz pierwszy wspomnianego czerwonego pigmentu w roku 1892, a w handlu w roku 1910. Opinia Szwajcara była więc identyczna w swoich wnioskach jak wykonana trzy miesiące wcześniej opinia berlińskiego naukowca.

Mając przed sobą wydawać by się mogło dwie niezależne, ale spójne opinie, właścicielka obrazu postanowiła włączyć do badań stronę polską. Trzecie już badania technologiczne wykonała Elżbieta Orłowska, emerytowany pracownik Zakładu Technologii i Technik Malarskich Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, zajmująca się od lat badaniami dzieł sztuki. Przeprowadzone w październiku 2004 r. badania obejmowały szczegółową analizę stratygrafii, czyli zatopionych w żywicy naszlifów pobranych z obrazu próbek warstwy malarskiej, oraz badania pigmentów i spoiw obecnych w warstwie malarskiej. Orłowska w swoich badaniach posunęła się dalej, dokonała próby oceny zakresu przemalowań wykonanych podczas przeprowadzonych w przeszłości prac konserwatorskich. Badania Orłowskiej wykazały obecność bieli cynkowej, która zdaniem badaczki występuje również w warstwach późniejszych przemalowań, czerwieni żelazowej, minii, błękitu kobaltowego i żółcieni organicznej. W opinii nie było ani słowa o bieli tytanowej czy czerwieni kobaltowej, którą zidentyfikowano we wcześniejszych badaniach w Niemczech i Szwajcarii. Metoda badawcza Orłowskiej opierała się na badaniach mikrochemicznych, nie wykorzystano w nich rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej, co miało miejsce we wcześniejszych badaniach. Autorka opracowania zasugerowała usunięcie z obrazu wtórnej warstwy werniksu (wyniki jej badań jednoznacznie wskazały na występowanie dwóch warstw werniksu, pierwotnego i wtórnego) w celu obserwacji obrazu w ultrafiolecie, co jej zdaniem pozwoliłoby ustalić, czy w partiach jasnych obecna jest biel tytanowa. Niemniej, jak już wspomniano, jej badania mikrochemiczne nie wykazały obecności bieli tytanowej w obrazie.

Wyniki polskich badań okazały się więc zgoła odmienne i nie podważyły powstania obrazu w XIX w. Właścicielka obrazu przedstawiła różniące się opinie wspomnianemu ekspertowi twórczości Spietzwega, który odmówił napisania pozytywnej opinii autentyczności.

Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyż napisanie opinii uzależnione jest wieloma okolicznościami, gdyby nie fakt, że obraz pojawił się w ofercie sprzedaży amerykańskiego antykwariatu z pozytywną opinią wydaną przez niemieckiego eksperta. Sytuacja ta wzburzyła właścicielkę obrazu, która sprawę zgłosiła do niemieckich organów ścigania, żądając wyjaśnienia sytuacji, w jaki sposób zdjęcie

obrazu, który był przekazany na czas wykonania opinii jedynie ekspertowi niemieckiemu, trafiło do amerykańskiego obiegu handlu dziełami sztuki. Incydent ten wzbudził u właścicielki obrazu nieufność do niemieckiego eksperta i mimo że obraz posiadał już trzy opinie badawcze określające skład farb, mój zespół wykonał kolejną, czwartą już opinię badawczą. Obraz wcześniej został poddany szczegółowym badaniom polegającym na analizie powierzchni lica we fluorescencji UV oraz w podczerwieni. Obserwacja w ultrafiolecie potwierdziła spójność sygnatury z warstwą malarską, co wskazywało, że została ona wykonana w tym samym okresie co namalowano obraz. Nie można jednak było wykluczyć, że gruba warstwa werniksu uniemożliwiła właściwą jej ocenę. W przypadku, gdy do namalowania sygnatury zostaje użyta farba z dużą ilością spoiwa lub z dodatkiem np. werniksu, to fluorescencja w UV, nawet gdyby wykonana została wtórnie, dodatkowo pod grubą warstwą werniksu, nie daje jednoznacznej oceny. Dopiero podjęcie prac konserwatorskich i częściowe usunięcie grubej warstwy werniksu w obszarze sygnatury, a następnie ponowna obserwacja obrazu w świetle UV mogłyby pozwolić na jednoznaczne określenie spójności sygnatury i warstwy malarskiej.

W dalszej kolejności przeprowadzono analizę obrazu w podczerwieni, która wykazała występowanie rysunku oraz wstępnego modelunku jako warstwy spodniej. Analiza w IR, podobnie jak i w UV, potwierdziła występowanie drobnych ingerencji konserwatorskich, o których w swojej opinii wspomniała Elżbieta Orłowska.

Przystępując do analizy budowy pobrano z obrazu niewielkie próbki warstwy malarskiej wraz z zaprawą, wykonano ich przekroje poprzeczne i analizę mikroskopową w świetle ViS i UV oraz analizę mikrochemiczną i rentgenowską analizę fluorescencyjną (XRF) pobranych do badań próbek. Próbki pobierano z miejsc oryginalnej warstwy malarskiej, poza obszarami uzupełnień. W ten sposób wykluczono niebezpieczeństwo pobrania materiału badawczego z miejsc wtórnych ingerencji.

Na podstawie przeprowadzonej analizy badawczo-konserwatorskiej można było stwierdzić, że obraz został namalowany na białej kredowo-klejowej zaprawie założonej w grubej warstwie, na którą założono cienką warstwę imprimatury o jasno brązowym zabarwieniu, a następnie namalowano obraz w technice olejnej *alla prima*.

Wykonana przeze mnie opinia wskazywała na obecność w białej farbie tytanu, była więc po części spójna z pierwszymi wynikami badań, a po części z wynikami badań wykonanymi przez Instytut w Zurychu. Potwierdziła występowanie w opracowaniu malarskim dodatku do bieli cynkowej bieli tytanowej. Obecność bieli tytanowej powinna wskazywać, że obraz powstał nie wcześniej niż w latach 20. XX w.

Z mojej strony konieczne jest wyjaśnienie czytelnikowi znaczenia interpretacji wyników badań, szczególnie dotyczących tak delikatnej materii, jak skład jakościowy i ilościowy farb użytych do namalowania dzieła.



II. 3. Carl Spietzweg, *Dziewczyna z kozą*, ok. 1870, Eckhart G. Grohmann Collection, Milwaukee  
Fot. D. Markowski



II. 4. Carl Spitzweg, *Kobieta i myśliwy w górach*, 1870, Muzeum Georga Schäfera, Schweinfurt  
Fot. D. Markowski





II. 5. Carl Spitzweg, *Przechodzący*, 1875, Muzeum Georga Schäfera, Schweinfurt  
Fot. D. Markowski

O ile rzeczywiście w obrazie stwierdzono występowanie bieli tytanowej, to trzeba zaznaczyć, że ocena ilościowa wykazała występowanie pigmentu w ilościach sugerujących dodatek do bieli cynkowej. Wszelkie pozostałe wyniki składu farb, ocena stanu zachowania obrazu, w tym patyna czasu, wskazywały, że mamy do czynienia z oryginalną pracą Carla Spietzwega. Skąd więc w obrazie ta nieszczęsna biel tytanowa? Spieszę z wyjaśnieniami niecierpliwemu Czytelnikowi, otóż zakładam, że pigment ten nie jako biel tytanowa, ale jako dodatek tytanu w bieli cynkowej mógł wynikać ze skłonności eksperymentatorskich artysty. Koniecznie trzeba tutaj wspomnieć, że Spietzweg, zanim został malarzem, był wziętym aptekarzem. A w czasach, kiedy żył, aptekarze wykonywali nie tylko medykamenty, ale byli swoistymi alchemikami i eksperymentatorami, również w tworzeniu materiałów artystycznych, chociażby farb dla malarzy. Nie wierzę, aby aptekarz-malarz nie wykorzystywał swoich wcześniejszych zdolności w zmaganiach nad nowym wyzwaniem, jakim dla niego stało się malarstwo. Czyż nie mógł więc eksperymentować, tak jak wielu malarzy jego epoki, z materiałami i mediami malarskimi? Wystarczy zagłębić się w tajniki licznych traktatów, począwszy od Cennino Ceniniego *Rzeczy o malarstwie* do traktatu Mnicha Teofila czy zapisków Leonarda da Vinci, aby zrozumieć znaczenie użytych materiałów i stosowanych metod malarskich.

Tak więc sprawa autentyczności obrazu *Kobieta z ciężarem na głowie*, tak jak przewrotny tytuł dzieła, stała się nie lada wyzwaniem. Właścicielka obrazu, uzbrojona w cztery opinie badawcze, zapowiedziała dalszą walkę zarówno z nieuczciwym niemieckim ekspertem, jak i w dochodzeniu udowodnienia autorstwa dzieła Carla Spietzwega. Ponieważ nie dotykam tutaj kwestii artystycznych dzieła i jego oceny stylistycznej świadomie, z całą pewnością ważne byłoby jej dokonanie na tle dużej spuścizny malarskiej artysty, tym bardziej że Spietzweg pozostawił kilka obrazów zbliżonych tematycznie i stylistycznie do naszego obrazu (por. il. 3-5). Patrząc na sumy osiągnięte za dzieła tego artysty, z pewnością warto. Niestety nie są mi znane dalsze losy obrazu i nie wiem, czy ukryty przez właścicielkę w szufladzie domowej komody czeka na inne czasy, czy może znalazł nowego właściciela. Z całą pewnością nie pojawił się w oficjalnym obrocie dzieł sztuki.