

JUSTYNA OLSZEWSKA-ŚWIETLIK  <https://orcid.org/0000-0001-5892-8619>

Zakład Technologii i Technik Malarskich, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa,  
Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

*Obraz „Alegoria życia” z kolekcji prof. Wiesława Litewskiego,  
Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu. Historia, technologia i technika*

*ABSTRACT*

*The painting ‘The Allegory of Life’, from the collection of Professor Wiesław Litewski, the University Museum in Torun. History, technology, and technique*

The University Museum in Torun holds the 18<sup>th</sup> century painting depicting the allegory of life, attributed to the German artist Christian Wilhelm Ernest Dietrich (1712–1774). The work forms part of Professor Wiesław Litewski’s collection of pre-modern art, bequeathed to the Nicolaus Copernicus University in Torun in 2000. This paper discusses the identification of technology and painting technique of the work, based on a complex technological and restoration examination. The materials used in the painting process and the moulding technique have been identified and described, along with presenting the historical information and description of the iconography of the motif of life’s evanescence. The paint technique has been shown in the context of the rules of Dutch painting, discussed by Teodor Turquet de Mayerne in the manuscript *Pictoria Sculptoria et qua subalternarum atrium spectantia*, 1620–1649, and the Gerard de Lairese’s treatise *Het groot schilderboeck* published in 1707. The examination results serve as a source material complementing the knowledge on the 18<sup>th</sup> century painting techniques.

**Keywords:** 18<sup>th</sup> century painting, painting technology and technique, the University Museum in Torun, Ch.W.E. Dietrich (1712–1774), German painting, de Mayerne’s treatise, de Lairese’s treatise

**Słowa kluczowe:** malarstwo XVIII wieku, technologia i technika malarska, Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, Ch.W.E. Dietrich (1712–1774), malarstwo niemieckie, traktat de Mayerne’a, traktat de Lairese

## Zagadnienia historyczne

Obraz *Alegoria życia (Cztery etapy życia kobiety)* eksponowany jest w Muzeum Uniwersyteckim w Toruniu<sup>1</sup> (il. I). Dzieło należy do kolekcji prof. Wiesława Litewskiego ofiarowanej Uniwersytetowi Mikołaja Kopernika w Toruniu w 2000 roku<sup>2</sup>. Wcześniej obraz kojarzony był z holenderskim artystą Corneliussem Troostem (1696/7–1750)<sup>3</sup>.

Tematyka obrazu miała nawiązywać do *Metamorfoz* Owidiusza, gdzie opisana jest historia nimfy leśnej Pomony oraz boga płodów rolnych Vertumnusa, który w celu jej uwiedzenia przybrał postać starej kobiety<sup>4</sup>. Przedstawienie Vertumnusa i Pomony namalowali m.in. tacy holenderscy artyści, jak Hendrik Goltzius (1558–1617) czy Paulus Moreelse (1571–1638), którego obraz wskazywano jako zbliżony do kompozycji z Torunia<sup>5</sup>. Obecnie zweryfikowano wcześniejsze ustalenia i tematykę obrazu powiązano z alegorią życia człowieka<sup>6</sup>. Autorstwo dzieła przypisano niemieckiemu artyście Christianowi Wilhelmowi Ernestowi Dietrichowi (1712–1774)<sup>7</sup>.

Historia obrazu *Alegoria życia (Cztery etapy życia kobiety)* jest nieznana. Prawdopodobnie został nabyty na jednej z aukcji dzieł sztuki. Dzieła Christiana Wilhelma Ernesta Dietricha w przeszłości cieszyły się dużym zainteresowaniem wśród kolekcjonerów dzieł sztuki. W Polsce obrazy tego autora znajdowały się m.in. w kolekcji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, a także były w posiadaniu innych kolekcjonerów, np. śląskiej rodziny Jana Gottlieba Korna, drukarza i wydawcy, czy Alexandra von Minutoli, prawnika i ekonomisty<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> M. Supruniuk, *Inne muzeum akademickie. Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu w 10-lecie powstania*, „Opuscula Musealia” 2013, vol. 21, s. 37; S. Majoch, *Muzeum uniwersyteckie w Toruniu. Dekada doświadczeń 2005–2015*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 90.

<sup>2</sup> *Katalog dzieł ofiarowanych Uniwersytetowi Mikołaja Kopernika w Toruniu przez Profesora Wiesława Litewskiego*, red. Józef Flik, J. Poklewski, Toruń 2001, s. 44–45.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Wertumnus i Pomony*, dat. 1613, Rijksmuseum – The Museum of the Netherlands, Amsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2217> [dostęp: 28.06.2017]; P. Moreelse, *Vertumnus i Pomony*, dat. 1625–1630 Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, [https://www.wga.hu/html\\_m/m/moreelse/vertumnu.html](https://www.wga.hu/html_m/m/moreelse/vertumnu.html) [dostęp: 29.06.2017].

<sup>6</sup> *Vide* nowe atrybucje S. Majoch, *op. cit.*, s. 90, il. 8, s. 92.

<sup>7</sup> D. Juszczak, H. Małachowicz, *Galeria obrazów Stanisława Augusta w Łazienkach Królewskich. Katalog*, Warszawa 2015, s. 146.

<sup>8</sup> Do kolekcji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego zakupiono 20 prac tego artysty. Obecnie możemy podziwiać jeden obraz pt. *Przypowieść o robotnikach w winnicy*, dat. 1752, wym. 83,6 × 67,4 cm, olej na płótnie, za: D. Juszczak, H. Małachowicz, *op. cit.*, s. 147; w kolekcji Korna znajdował się obraz *Młoda ogrodniczka*, wym. 31,5 × 23,5 cm, olej na desce, obecnie zaginiony, za: E. Scheyer, *Eine alte Gemäldesammlung im Hause Wilh. Gottl. Korn zu Breslau und ihre Geschichte*, „Die Bergstadt” 1930, 19(2), s. 113–122; M. Zwierz, *Oficyny wydawnicze, kolekcje sztuki i salony wystawiennicze przy dawniej ul. Świdnickiej we Wrocławiu*, „Rocznik Wrocławski” 2009, nr 11, s. 183–204; *Śląskie kolekcje sztuki*, baza danych, <http://www.slaskiekolekcje.eu/>, <http://www.slaskiekolekcje.eu/Dzieła/malarstwo/Dietrich-Christian-Wilhelm-Ernst-Młoda-ogrodniczka> [dostęp: 27.06.2017]; w kolekcji Minotuli znajdował się obraz pt. *Warsztat alchemika*, wym. 32,4 × 23,5 cm, olej na desce obecnie w *Gemäldegalerie, Berlin, Niemcy*, za: *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis. Staatliche Museen zu Berlin – Preußis-*

Portal informacyjny rynku sztuki Artprice podaje obecnie 926 aukcji dzieł tego artysty, w tym 438 obrazów<sup>9</sup>. Wiedeński dom aukcyjny Dorotheum sprzedał np. w 2010 i 2013 roku dwa obrazy olejne artysty, które osiągnęły cenę ok. 5000 euro każdy<sup>10</sup>. Dietrich sygnował swoje obrazy i grafiki, najczęściej używając przydomka Dietricy. Z tego względu, że malował, naśladowując głównie styl malarstwa holenderskiego, jego prace były przedmiotem studiów dla innych artystów. Mogły być również wielokrotnie kopiowane i naśladowane. Można w ten sposób wytłumaczyć tak dużą liczbę prac z nim wiązanych na rynku sztuki.

## Ikonografia

Tajemnica mijającego czasu, starości i śmierci była przedmiotem rozważań od początku historii świata. Ludzie od najdawniejszych czasów starali się wyjaśnić i zrozumieć zjawiska przemijania i śmierci. Wielcy myśliciele, filozofowie, teologowie, pisarze, a także artyści zajmowali się tą tematyką. Przemijanie opisane zostało już w czasach starożytnych<sup>11</sup>. Filozofowie podzielili życie człowieka na okresy. Jedną z teorii wiązała etapy życia człowieka z porami roku. Grecki filozof Pitagoras (572–497 p.n.e.) jako jeden z pierwszych podzielił życie ludzkie na odcinki odpowiadające 20 latom<sup>12</sup>. Dzieciństwo, które symbolizowała wiosna, kończyło się w 20. roku życia, młodość powiązana z latem trwała do 40 lat, wiek dojrzały przypisany jesieni do 60 lat. Starość kojarzona z zimą to przedział czasowy od 60 do 80 lat<sup>13</sup>. W ciągu wieków w różnych religiach i regionach świata wyodrębniano różną liczbę etapów życia ludzkiego. Porównywano je m.in. do siedmiu dni tygodnia lub 12 miesięcy w roku<sup>14</sup>. W okresie średniowiecza etapy życia ludzkiego powiązano z podziałem świata na wieki. W zależności od interpretacji wyróżniano sześć, siedem lub osiem okresów<sup>15</sup>. Cykle życia porównywano też ze stwo-

---

*cher Kulturbesitz*, red. H. Bock *et al.* Berlin 1996, s. 41, <http://www.slaskiekolekcje.eu/Dziela/malarstwo/Dietrich-Christian-Wilhelm-Ernst-Warsztat-alchemika> [dostęp: 27.06.2017].

<sup>9</sup> *Art market, auction sales and artist, s prices and indices – Artprice, the Art Market's prices and images*, [www.artpriese.com](http://www.artpriese.com) [dostęp: 27.06.2017].

<sup>10</sup> Dom Aukcyjny Dorotheum, Wiedeń, [www.dorotheum.com](http://www.dorotheum.com). Aukcje dzieł Christiana Wilhelma Ernsta Dietricha zwanego Dietricy, [https://www.dorotheum.com/en/mydorotheum/search/item-search.html?f=6&lang=englisch&search\\_type=1&search=Quick+Search&view=text&search\\_phrase1=Christian+Wilhelm+Ernst+Dietrich%2C+called+Dietricy&currentPage=NaN](https://www.dorotheum.com/en/mydorotheum/search/item-search.html?f=6&lang=englisch&search_type=1&search=Quick+Search&view=text&search_phrase1=Christian+Wilhelm+Ernst+Dietrich%2C+called+Dietricy&currentPage=NaN) [dostęp: 26.06.2017].

<sup>11</sup> M. Krzysztofik, *Czas życia jako paradygmat kultury starości*. Stanisław Kolakowski „*Wiek ludzki*” (1584); Jan Protasowicz „*Konterfet wiek ludzki*” (1584), „*Ruch Literacki*” 2012, R. LIII, z. 6, s. 682–683, [www.ujk.edu.pl/strony/Malgorzata.Krzysztofik/artykuly/czas-zycia.pdf](http://www.ujk.edu.pl/strony/Malgorzata.Krzysztofik/artykuly/czas-zycia.pdf) [dostęp: 26.06.2017]; G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marszewska, Warszawa 1995, s. 66.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> M. Krzysztofik, *op. cit.*, s. 683; A. Olszewska, *Ku marności świata, czyli dwie koncepcje czasu w sztuce wieków średnich*, „*Alma Mater*” 2008, nr 101, s. 59, <http://www2.almamater.uj.edu.pl/101/17.pdf> [dostęp: 26.06.2017].

<sup>15</sup> A. Olszewska, *op. cit.*, s. 60; miniatura wskazana przez A. Olszewską, Bibliothek Wolfenbüttel Handschriftendatenbank *Herzog August Lambert von Saint-Omer: Liber floridus (Cod.*

rzeniem świata, mikrokosmosem, czterema żywiołami i porami roku wymienionymi wcześniej. Powyższe zagadnienia przedstawiano w różny sposób w wielu dziedzinach sztuki: malarstwie, rzeźbie, rzemiośle artystycznym. Najczęściej odnajdujemy je w malarstwie iluminatorskim i sztalugowym<sup>16</sup>. Do najbardziej znanych artystów przedstawiających etapy życia ludzkiego u schyłku średniowiecza zaliczamy niemieckiego malarza Hansa Baldunga zwanego Grien (1484/85–1545)<sup>17</sup>. Grien pobierał nauki u norymberskiego mistrza Albrechta Dürera. W swoich dziełach często przedstawiał tematy związane z życiem i śmiercią. Do najważniejszych przykładów alegorii życia w *oveure* tego artysty należy zaliczyć: *Siedem etapów życia kobiety*, dat. 1544 (Museum der Bildenden Künste, Lipsk), *Trzy etapy życia kobiety*, dat. 1540–43 (Muzeum Prado, Madryt)<sup>18</sup>. Przykładem przemijania w dziele rzeźbiarskim jest grupa *Vanitas* z końca XV wieku z Kunst Historisches Museum w Wiedniu<sup>19</sup>. Polichromowana realistyczna rzeźba ukazuje kontrast między wyglądem nagiego ciała młodej i starej kobiety zmienionej przez upływający czas. Prawdopodobnie rzeźba była w przeszłości częścią zdobiącą zegar<sup>20</sup>. Temat przedstawiano także w malarstwie renesansowym. We Włoszech m.in. odnajdujemy go w pracach takich artystów, jak Tycjan i Giorgione, którzy ukazali przemijanie na przykładzie postaci mężczyzn w różnym okresie życia<sup>21</sup>. Zainteresowanie tematem trwa do czasów nam współczesnych. W XX wieku przemijanie przedstawił np. austriacki artysta secesyjny Gustaw Klimt (1862–1918) w obrazie zatytułowanym *Trzy etapy życia kobiety*, dat. 1905<sup>22</sup>.

Do tematu życia i śmierci w ciągu wieków podchodzono niejednolicie. Upływanie czasu ukazywano w literaturze i sztuce nieraz tak, by budziło grozę, lęk i przerażenie,

---

*Guelf. I Gud. lat.; Katalog – Nr 4305) — Signaturdokument*, f. 31r., <http://diglib.hab.de/wdb.php?distype=img&dir=mss%2F1-gud-lat> [dostęp: 26.06.2017].

<sup>16</sup> A. Olszewska, *op. cit.*, s. 59–61.

<sup>17</sup> *Leksykon malarstwa od A – Z*, przeł. M. Czarzasty, A. Gałęzowski, Warszawa 1992, s. 34–35; U. Tabor, *Metafory starości – interpretacja tematu starości w dziełach malarstwa*, „Chowanna” 2009, R. 52 (65), t. 2 (33); *Edukacja wobec starości – tradycja i współczesność*, red. A. Stopińska-Pająk, s. 36, Biblioteka Śląska w Katowicach, <https://sbc.org.pl/Content/20924/Chowanna%2033.pdf> [dostęp: 25.05.2017]; M. Krzysztofik, *op. cit.*, s. 684.

<sup>18</sup> *Leksykon...*

<sup>19</sup> *Alegoria przemijania – grupa Vanitas*, autor: Michel Erhart (ok. 1440/1445–po 1522) lub Jorg Syrlin Starszy (ok. 1425–1491), ok. 1470/1480, Kunst Historisches Museum w Wiedniu, za: *The Kusntkammer Wien Gallery Themes and Focal Works*, s. 7–8, [https://press.khm.at/fileadmin/\\_migrated/downloads/Gallery\\_Themes\\_and\\_Focal\\_Works.pdf](https://press.khm.at/fileadmin/_migrated/downloads/Gallery_Themes_and_Focal_Works.pdf) [dostęp: 25.05.2017].

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Tycjan (1506–1575), *Alegoria przemijania*, ok. 1550/1560, The National Gallery, London, oficjalna strona Muzeum Narodowego w Londynie, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-an-allegory-of-prudence>, [dostęp: 25.05.2017]; Giorgione (1478/1479–1510), *Trzy etapy życia człowieka* (przed 1510), Pałac Pitti, Florencja, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Three\\_Ages\\_of\\_Man\\_\(Giorgione\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Ages_of_Man_(Giorgione)) [dostęp: 26.05.2017]; M. Krzysztofik, *op. cit.*, s. 684; noty biograficzne Tycjana i Giorgione *vide Leksykon...*, s. 718–719, 251–253.

<sup>22</sup> Nota biograficzna Klimta *vide Leksykon...*, s. 371–372; *Trzy etapy życia Kobiety*, dat. 1905 rok, wymiary 180 × 180 cm. Obraz znajduje się w National Gallery of Modern Art w Rzymie, <http://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/the-three-ages-of-life-painting-by-gustav-klimt-national-news-photo/118121440#the-three-ages-of-life-painting-by-gustav-klimt-national-gallery-of-picture-id118121440> [dostęp: 28.06.2017].

a czasami wręcz przeciwnie – radośnie i groteskowo. Przypisanie życia człowieka różnym okresom czasu zyskało dużą popularność zarówno w literaturze, jak i sztuce. Obraz z Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu najbliższy jest schematowi zaprezentowanemu przez Pitagorasa. Kompozycja przedstawia cztery kobiety, które należy utożsamiać z czterema porami roku. Na pierwszym planie w centrum obrazu postać młodej kobiety stojącej przy stole z owocami symbolizuje jesień. Kobieta ubrana jest w białą drapowaną koszulę z rękawami i czerwoną suknię. Na głowie ma słomiany kapelusz ozdobiony winoroślą. Duży dekolt eksponujący biust dodatkowo podkreślony został spinką w kształcie zielonego liścia winogrona. Te elementy wskazują na płodność<sup>23</sup>. Na stole kiście zielonych i czerwonych winogron, melon, brzoskwinie i gruszka to także symbole płodności. Gruszka od wieków była atrybutem bogini Wenus<sup>24</sup>. Owoce są dojrzałe. Kobieta lewą rękę ma uniesioną ku górze, wskazując palcem na niebo. Drugą dłoń podaje starej kobiecie. Staruszka ubrana jest w ciemne szaty, na głowie ma założoną czarną chustę. Ciemna ogorzała karnacja staruszki kontrastuje z jasną, porcelanową karnacją młodej kobiety. Po lewej stronie obrazu w tle widać postać młodej dziewczyny. Ubrana jest ona w ciemnożółtą koszulę, brązowy serdak i zieloną spódnicę, a na głowie ma białą chustkę zawiązaną pod szyją. Za nią widnieje postać dziecka z uniesioną głową i wzrokiem skierowanym ku górze. Tonacja obrazu utrzymana jest w brązach i stonowanych szarościach. Dominację kolorystyczną stanowi jaskrawoczerwona suknia młodej kobiety w centrum obrazu. Ta postać namalowana jest jasnymi nasyconymi kolorami i skupia na sobie uwagę widza. Pozostałe postacie umieszczono w cieniu, na drugim planie. Artysta w subtelny sposób przedstawił cztery etapy w życiu: dzieciństwo, młodość, wiek dojrzały, starość człowieka. Postacie ukazane są w formie korowodu symbolizującego wędrówkę przez życie, ku osiągnięciu stabilizacji w wieku dojrzałym i powolnym odchodzeniu w okresie starości. Każdą z postaci charakteryzuje uśmiechnięta twarz. Dziecko z ciekawością patrzy w niebo, natomiast na twarzy staruszki widać zadowolenie z udanego życia. Młoda dziewczyna z ufnością i nadzieją wkracza w dorosłość. Młoda kobieta zna wartość życia, emanuje spokojem i dojrzałością. Obraz w przeciwieństwie do przedstawień Griena pokazuje przemijanie w sposób radosny. Kolejne etapy życia to naturalne przechodzenie przez okres dzieciństwa, młodości, dojrzałości i starości, naznaczone pogodzeniem się z upływającym czasem. Starość to niebudzący lęku koniec życia, znamionujący spokój i odpoczynek. Młoda kobieta z ufnością podaje dłoń staruszce, która z pogodnym wyrazem twarzy wprowadza ją w cień, ku schyłkowi ziemskiej wędrówki. Ta część obrazu namalowana została w ciepłych brązach i stanowi najciemniejszą plamę kompozycji w przeciwieństwie do utrzymanej w jasnych, chłodnych szarościach lewej strony, gdzie widnieją młode postacie kobiet. Artysta umiejętnie poprowadził jasne, delikatne źródło światła, od lewej strony przedstawienia, poprzez najjaśniejszy punkt kulminacyjny nasyconych, intensywnych barw w części centralnej, do stopniowo zapadającego cienia po prawej stronie obrazu.

<sup>23</sup> J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 452–453.

<sup>24</sup> L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2003, s. 154–155, 168–171.

## Zarys biografii Christiana Wilhelma Ernesta Dietricha

Za autora obrazu uznano niemieckiego artystę Christiana Wilhelma Ernesta Dietricha zwanego Dietricy (1712–1774)<sup>25</sup>. Malarz i grafik pierwsze nauki pobierał u swego ojca, Johanna Geoga. Później kształcił się u Aleksandra Thielego (1685–1752) jako protegowany króla Augusta II i III. W 1734 roku odbył podróż do Holandii, by studiować działa tamtejszych mistrzów. W tym czasie przybrał przydomek Dietricy. W 1742 przebywał we Włoszech, gdzie zapoznawał się z dziełami artystów rzymskich i weneckich, a potem przybył do Drezna. Pracował na dworze królewskim, był profesorem Akademii Sztuk Pięknych oraz dyrektorem fabryki porcelany w Miśni<sup>26</sup>. Artysta miał wyjątkową zdolność naśladowania stylu wielkich mistrzów. Znajdował się pod dużym wpływem malarstwa holenderskiego, a jego styl porównywany ze stylem Rembrandta (1606–1669) i van Ostadego (1610–1685)<sup>27</sup>. Inspirował się także pracami francuskiego malarza Jeana Antoine’a Watteau (1684–1721) i włoskiego malarza i grafika Salvatora Rosę (1615–1675). W XVIII wieku modne było malowanie w konwencji nawiązującej do techniki uznanych i sławnych wówczas artystów. Jako nadworny malarz królewski Dietrich miał pełny dostęp do drezdeńskiej galerii, gdzie mógł bez przeszkód studiować różne style dawnych mistrzów. Dietrich w swoich pracach asymilował sposoby opracowania malarskiego wybranych artystów, tworząc indywidualne autorskie dzieła. Nie wykonywał kopii, a większość prac sygnował. Tematem jego obrazów i grafik były portrety, sceny rodzajowe, historyczne, krajobrazy<sup>28</sup>. Do jego uczniów należeli Johan Christian Klenge (1751–1824) oraz Johann Ernst Konstantin Plesch (1749–1815)<sup>29</sup>. Obrazy Dietricha cieszyły się dużym zainteresowaniem już za jego życia. Niemiecki grafik Johann Georg Wille (1715–1808), mieszkający w Paryżu, jako marszand wystawiał na licznych aukcjach dzieła sztuki obrazu Dietricha, które chętnie nabywali francuscy kolekcjonerzy<sup>30</sup>. Wiele znaczących osobistości w tamtych czasach zabiegało o kupno jego obrazów. Ze źródeł pisanych dowiadujemy się np. o staraniach dotyczących zakupu obrazów do kolekcji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Marcello Bacciarelli (1731–1818) na polecenie króla osobiście kontaktował się z malarzem w tej sprawie<sup>31</sup>. Od wieku XIX popularność i popyt na prace Dietricha słabnie. Obecnie po latach zapomnienia artystę ponownie odkryto i doceniono jako znaczącą postać w dziejach malarstwa XVIII wieku. W 300. rocznicę urodzin artysty w Galerii Dawnych Mistrzów w Dreźnie zorganizowano wystawę jemu poświęconą pt. *More than a “Raphael of Landscape” Christian Wilhelm Ernst Dietrich’s 300<sup>th</sup> birthday, 31 October 2012 – 13 January 2013*<sup>32</sup>. W Rosji, gdzie znajduje się

<sup>25</sup> Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) [w:] *Sächsische Biografie*, [http://saebi.isgv.de/biografie/Christian\\_Wilhelm\\_Ernst\\_Dietrich\\_\(1712-1774\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Christian_Wilhelm_Ernst_Dietrich_(1712-1774)) [dostęp: 30.06.2017].

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> D. Juszczak, H. Małachowicz, *op. cit.*, s. 146.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 147–148.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 148.

<sup>32</sup> *More than a “Raphael of Landscape” Christian Wilhelm Ernst Dietrich’s 300th birthday, 31 October 2012 – 13 January 2013*, [www.skdmuseum/.../more-than-a-raphael-of-landscape/index.htm](http://www.skdmuseum/.../more-than-a-raphael-of-landscape/index.htm) [dostęp: 30.06.2017].



jedna z większych kolekcji prac Dietricha, również przygotowano wystawę w Państwowym Muzeum Ermitażu i Pałacu Zimowym w Petersburgu pt. *Artist of All Schools: Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774), 28 November 2012 – 8 March 2013*<sup>33</sup>.

Obrazy autorstwa Dietricha znajdują się w wielu muzeach europejskich oraz kolekcjach dzieł sztuki. Największe zbiory prac tego autora zgromadzono w Galerii Drezdeńskiej oraz Ermitażu. W Polsce można je podziwiać m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie, Gdańsku oraz w Królewskiej Galerii Obrazów w Łazienkach<sup>34</sup>.

## Technika malarska

Do określenia technologii i techniki malarskiej oraz rodzaju użytych materiałów wykonano zestaw nieinwazyjnych badań analitycznych, takich jak fotografia w świetle widzialnym, fotografia fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem (UV), reflektografia w podczerwieni (IR), reflektografia w podczerwieni w technice fałszywych kolorów (IRFC), fluorescencyjna analiza rentgenowska przy zastosowaniu skanera (makro-XRF)<sup>35</sup>. Po-

<sup>33</sup> Artist of All Schools: Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774), 28 November 2012 – 8 March 2013, Halls of the Winter Palace, [http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp\\_exh/1999\\_2013/hm4\\_1\\_319/?lng=](http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/1999_2013/hm4_1_319/?lng=) [dostęp: 30.06.2017].

<sup>34</sup> Obrazy zdigitalizowane cyfrowo z Muzeum Narodowego w Warszawie: *Nimfy w grocie skalnej*, dat. XVIII wiek, olej na płótnie, wym. 73,5 × 63,5 cm, *Kąpiel nimf*, olej na płótnie, dat. 1763 rok, wym. 74,5 × 64 cm, *Portret chłopca*, olej na desce, wym. 47,5 × 34 cm, *Zabawa w parku* 38 × 61,5 cm, olej na desce, dat. XVIII wiek, wym. 38 × 61,5 cm, *Zajazd*, olej na płótnie, 2 poł. XVIII w., wym. 63 × 87 cm, *Starzec z niebieską materią*, olej na desce, dat. XVIII wiek, wym. 24,5 × 19 cm, *Starzec z zieloną materią*, olej na desce, dat. XVIII wiek, wym. 24,5 × 19 cm, *Starzec zwrócony w lewo*, olej na desce, dat. XVIII wiek, wym. 24,5 × 19 cm, *Starzec patrzący w prawo*, olej na desce, dat. XVIII wiek, wym. 24,5 × 19 cm, *Portret starca*, dat. XVIII wiek, olej na płótnie, wym. 20 × 16 cm, za: Ch.W.E. Dietrich (1712–1774), [cyfrowe.mnw.art.pl](http://www.mnw.art.pl) [dostęp: 26.06.2017]; Obrazy zdigitalizowane cyfrowo z Muzeum Narodowego w Krakowie: *Portret starca*, olej na desce, dat. XVIII wiek, wym. 25,8 × 19 cm, [http://www.kultura.malopolska.pl/record/-/record/aggregated91627/5/24/12/1/89/importDate/desc?query=MEGA:%22Dietrich%22?p\\_auth=BeEbT7M9](http://www.kultura.malopolska.pl/record/-/record/aggregated91627/5/24/12/1/89/importDate/desc?query=MEGA:%22Dietrich%22?p_auth=BeEbT7M9) [dostęp: 26.06.2017], *Popiersie starca*, dat. XVIII wiek, olej na desce, wym. 25 × 19 cm [http://www.kultura.malopolska.pl/record/-/record/aggregated88943/5/24/12/2/89/importDate/desc?query=MEGA:%22Dietrich%22?p\\_auth=BeEbT7M9](http://www.kultura.malopolska.pl/record/-/record/aggregated88943/5/24/12/2/89/importDate/desc?query=MEGA:%22Dietrich%22?p_auth=BeEbT7M9) [dostęp: 26.06.2017]; *vide też Dwunastoletni Chrystus nauczający w świątyni* (II poł. XVIII wieku), olej na płótnie, XVIII wiek, Kolekcja „Europeum” Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. A. Otrębski [w:] Christian Wilhelm Ernst Dietrich, [pl.wikipedia.org](http://pl.wikipedia.org) [dostęp: 26.06.2017]; D. Juszczak, H. Małachowicz, *op. cit.*, s. 146–147.

<sup>35</sup> Fotografie lica obrazu: w podczerwieni (IR), w podczerwieni w technice fałszywych kolorów (IRFC) oraz fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem (UV) wykonał mgr Adam Cupa z Zakładu Technologii i Technik Malarskich IZK, UMK w Toruniu, a zinterpretowała je autorka niniejszej publikacji. Zastosowano cyfrowy system do reflektografii w zakresie bliskiej podczerwieni z filtrem 780 nm oraz lampę UV typu Emita z filtrem Wooda 365 nm. Przy interpretacji wyników badań IRFC opierano się na: T. Moon, M.R. Schilling, S. Thirkettle, *A note on the use of false-color infrared photography in conservation*, „Studies in Conservation” February 1992, vol. 37, nr 1, s. 42–52; A. Cosentino, *Effects of different binders on technical photography and infrared reflectography of 54 historical pigments*, „Journal of Conservation Science” September 2015, vol. 6, nr 3, s. 287–298. Pomiary z użyciem wielkoformatowego skanera fluorescencji rentgenowskiej (makro-XRF) M6 JetStream, przeprowadził

brano także próbki, jednak w ograniczonym zakresie i tylko z brzegów obrazu, w celu wykonania badań mikroskopowych, mikrochemicznych i instrumentalnych<sup>36</sup>.

Przeprowadzone badania wskazują, że dzieło w przeszłości było przynajmniej dwukrotnie poddane konserwacji. Ubytki zaprawy i warstwy malarskiej usytuowane są w tle, na twarzach kobiet oraz przy dolnej i lewej krawędzi obrazu. Duży ubytek zlokalizowany jest na czerwonej sukni młodej kobiety. Podłużna rysa powstała na skutek urazu mechanicznego. Zakres zniszczeń wyraźnie widoczny jest na fotografii luminescencji wywołanej ultrafioletem (il. II). Różnorodna intensywność ciemnych plam pozwala rozgraniczyć uzupełnienia ubytków wykonane w różnych przedziałach czasowych. Retusze wykazujące ciemną intensywną barwę naniesione zostały podczas drugiej konserwacji. Jaśniejsze, usytuowane głównie na twarzy kobiety w centrum obrazu, zostały wykonane wcześniej. Braki w zaprawie wypełniono białym kitem. Retusze w obrębie zniszczonej warstwy malarskiej uzupełniono w sposób imitatorski. Na licu pod wpływem promieniowania UV widoczny jest mleczny o odcieniu niebieskim woal wtórny werniksu. Po prawej stronie w obrębie brązowego tła oraz postaci staruszki nastąpiło wygaszenie fluorescencji, uczytelniły się natomiast ślady po oczyszczaniu i usuwaniu werniksu. W partiach brązów, gdzie brak werniksu, czarny kolor wynika z obecności pigmentów żelazowych pochodzenia naturalnego zawierających dużą ilość związków krzemu. Podobrazie płócienne zostało zdublowane i napięte na wtórne ruchome krosno. Krawędzie obrazu zostały oklejone szarą taśmą. Dzieło oprawiono w ozdobną, złożoną ramę.

Obraz namalowano na podobraziu płóciennym o wymiarach lica 55,6 × 60 cm. Zastosowano jeden bryt płótna, o splocie prostym, średnio grubego z wyraźną apreturą. Na przklejone płótno położono w dwóch warstwach brunatnoczerwoną zaprawę emulsyjną o grubości ok. 200 μm. Wykryto w niej następujące pierwiastki: Fe, Ca, Pb, Fe, Si, Al, K, P, Mn, Zn, Ba. W składzie zaprawy zidentyfikowano: brunatną glinę żelazistą

---

zespół w składzie: prof. dr hab. Piotr Targowski – Instytut Fizyki UMK oraz dr Magdalena Iwanicka – IZK, UMK, która również opracowała wyniki.

<sup>36</sup> W celu ustalenia stratygrafii próbki zatopiono w żywicy „Duracryl Plus” prod. Spofa Dental – Czechy i wyszlifowano papierem ściernym o granulacji od 300 do 2000. Obserwacje przekrojów poprzecznych przeprowadzono za pomocą mikroskopu Optiphot 2, stosując powiększenia 40 i 100 razy. Wykonano fotografie mikroskopowe wybranych przekrojów w świetle widzialnym (VIS), luminescencji wzbudzonej ultrafioletem (UV) oraz w podczerwieni w technice fałszywych kolorów (IRFC) – autor mgr Adam Cupa, ZTiTM, IZK, UMK w Toruniu. Używano mikroskopu fluorescencyjnego Nikon Eclipse 600, przy powiększeniach 100 i 200 razy, zintegrowanego z lampą rtęciową Nikon Super HB 1010AF i standardowym blokiem filtrów UV 2A: EX 330–380 nm, DM 400 nm, BA 420 nm. Do badań pigmentów i barwników wykorzystano następujące metody instrumentalne: 1) rentgenowską analizę fluorescencyjną (XRF) przy użyciu energodispersyjnego spektrometru rentgenowskiego z układem helowym Mini Pal PW 4025 – autor mgr Adam Cupa, ZTiTM, IZK, UMK w Toruniu; 2) energodispersyjną analizę rentgenowską z zastosowaniem mikroskopu elektronowego (SEM-EDS) z wykorzystaniem skaningowego mikroskopu elektronowego produkcji Leo Electron Microscopy Ltd, Cambridge, England typ 1430 VP ze spektrometrem rentgenowskim EDS Quanrax 200 i detektorem Xflash 4010, Brüker AXS, Niemcy – autor dr Grażyna Szczepańska, Pracownia Analiz Instrumentalnych, Wydział Chemii, UMK w Toruniu. Do badań spoiw zastosowano spektroskopię absorpcyjną w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR), wykorzystując spektrometr FT-IR firmy Brüker z przystawką ATR, zakres pomiaru wynosił 4000–400 cm<sup>-1</sup> – autor dr Teresa Kurkewicz, ZTiTM, IZK, UMK w Toruniu.



pochodzenia naturalnego, czerwoną ochrę oraz niewielkie dodatki kredy, minii, czerni roślinnej i kostnej. Spoiwem była emulsja typu woda w oleju (w/o), w której wykryto olej lniany i białko. Pierwsza warstwa zaprawy o ciemniejszym odcieniu wypełniła przestrzenie pomiędzy nitkami splotu płótna. Kolejna warstwa o bardziej intensywnej czerwonej barwie wyrównała podłoże. Na brunatnoczerwoną zaprawę położono nierównomiernie cienką (25–60  $\mu\text{m}$ ) warstwę szarej (grisaille) zaprawy uzyskanej z mieszaniny: bieli ołowiowej, kredy, czerni roślinnej i kostnej. Oba typy zaprawy nakładano przy użyciu pędzla, dlatego ich grubości nie są jednolite. Nie starano się też wygładzić powierzchni zaprawy. Apretura płótna nie została zniwelowana. Widoczna jest na całej powierzchni lica obrazu. Nie odnaleziono śladów rysunku kompozycji, jednak nie można wykluczyć, że został wykonany przy użyciu materiałów niewidocznych w podczerwieni. Modelunek malarski podmalowania poprowadzono przy zastosowaniu spoiwa emulsyjnego o składzie: olej, prawdopodobnie lniany, i białko. Do warstw wierzchnich zastosowano spoiwo olejne, natomiast w laserunkach olejno-żywiczne. Malowano w technice wielowarstwowej z podmalowaniem i wykończeniem laserunkami w wybranych partiach kompozycji. Pracę rozpoczynano od położenia podmalowania światłocieniowego różnymi odcieniami brązu. Do tego celu zastosowano w różnych proporcjach mieszaninę następujących pigmentów: minii, czerni roślinnej, czerni kostnej z niewielkim dodatkiem masykotu oraz brunatu kasselskiego<sup>37</sup>. Modelunek światłocieniowy brązem наносzono zazwyczaj w dwóch warstwach. Na takie opracowanie nakładano farbę w kolorze lokalnym. W partiach zieleni użyto ziemi zielonej o dwóch odcieniach, zielonym i brunatnym. W zależności od miejsca wydobycia pigmentu mógł on bowiem posiadać barwę od zielonej do brązowozielonej<sup>38</sup>. Do zieleni w światłach dodawano masykotu, natomiast w półtonach i cieniach czerni roślinnej i kostnej. Czerwoną suknię na modelunku brązem podmalowano dodatkowo mieszaniną cynobru z dodatkiem minii i masykotu w jasnych partiach (il. III). W cieniach i półtonach położono laserunek czerwonym lakiem organicznym – karminem lub kermesem. Cienie pogłębiono, dodając do czerwonego laku prawdopodobnie czerni. W laserunkach wykonanych czerwienią organiczną zidentyfikowano wapń, co wskazują, że substratem w tym wypadku jest siarczan wapnia – gips  $\text{CaSO}_4$ <sup>39</sup>. Malowano kryjąco zarówno w cieniach, jak i światłach. W wybranych miejscach farbę nakładano grubo z wyraźną fakturą, w której odwzorował się dukt pędzla. Na szatach światła położono zamaszystymi pociągnięciami pędzla impastowo, podkreślając kształt

<sup>37</sup> Brunat kasselski nazywany także ziemią kolońską, brunatem van Dycka, składa się w około 90% z substancji organicznych oraz tlenków żelaza, związków glinu i kwarcu za: *Pigment Compendium, A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, red. N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall, Amsterdam 2008, s. 193, 779.

<sup>38</sup> Źródłem barwy w ziemi zielonej są minerały: seladonit i glaukonit, za: *Pigment Compendium...*, s. 180–182, 641.

<sup>39</sup> Barwne laki według starych receptur można było otrzymać m.in. przez gotowanie materiału roślinnego z ługiem drzewnym i ałunem i dodanie kredy. Otrzymywano wówczas lak, w którym substratem był gips  $\text{CaSO}_4 \times 2\text{H}_2\text{O}$ , za: Z. Brochwicz, *Interpretacja siarczanu ołowiowego –  $\text{PbSO}_4$  w trakcie identyfikacji barwników organicznych w zabytkowych obiektach polichromowanych*, „Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1977, nr 23, s. 45; J. Olszewska-Świetlik, M. Górzynska, *Wybrane żółte laki – rekonstrukcja technologiczna*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2002, t. 13, nr 1–3, s. 28–30; J. Olszewska-Świetlik, M. Górzynska, *Wybrane żółte laki – właściwości fizykochemiczne*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2003, t. 14, nr 3–4, s. 126.

fałd. Modelunek malarski wykonano, nakładając farbę zazwyczaj dwóch–sześciu warstw. Paleta malarska składała się z: bieli ołowiowej, masykotu, ochry żółtej cynobru, minii, ochry czerwonej, brunatu kasselskiego, czerwieni organicznej ze wskazaniem na karmin lub kermes, umbry, ziemi zielonej o odcieniu brązowym i zielonym, czerni roślinnej, czerni kostnej (il. IV, V). Średnia grubość jednej warstwy malarskiej to k. 40  $\mu\text{m}$ . Do zaprawy i warstw podmalowań zastosowano spoiwo emulsyjne. W warstwach zaprawy użyto spoiwa o mniejszej zawartości oleju niż w warstwach podmalowań. Jest to zgodne z zasadami malowania bardziej tłustym spoiwem na chudszy podłożu.

## Dyskusja i wnioski

Barwne zaprawy były często stosowane w epoce nowożytnej. Pod koniec XV wieku powszechnie stosowane białe zaprawy są powoli zastępowane barwnymi, z których najbardziej popularne to czerwone i brązowe. W XVII-wiecznym traktacie Theodore’a de Mayerne’a, pisany od 1620 do 1646 roku, odnajdujemy wiele receptur dotyczących przygotowania materiałów do malowania<sup>40</sup>. Traktat przytacza również przepisy zapraw polecanych na podłoża płócienne, przydatnych do malowania obrazów w technice olejnej, w kolorach: brązowym, czerwonym i szarym<sup>41</sup>. Do ich wykonania należy zastosować takie wypełniacze, jak czerwień brązowa, czerwona lub żółta ochra, biel ołowiowa, umbra naturalna, czerń drzewna<sup>42</sup>. De Mayerne przestrzegał przed stosowaniem do zapraw minii, która według niego mogła po czasie zmienić barwę<sup>43</sup>. W traktacie polecane są zaprawy jedno- i dwubarwne. Ogólna zasada gruntowania podobrazi płóciennych

<sup>40</sup> T.T. de Mayerne (1573–1655) – szwajcarski lekarz, autor traktatu dotyczącego technik sztuk plastycznych, por. Z. Ważbiński, *Florencki epizod w życiu Theodora Turquet de Mayerne’a* [w:] *Ars longa – vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Zbigniewa Brochwicza*, red. J. Flik, Toruń 2003, s. 468; T. de Mayerne, *Pictoria, sculptoria et quae subalternarum atrium*, Sloane MS 2052, 1620–1649, rękopis dostępny na stronach internetowych The British Library, [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane\\_MS\\_2052](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_2052) [dostęp: 26.06.2017]; T.T. de Mayerne, *Pictoria Sculptoria et qua subalternarum atrium spectantia*, British Library Sloane Ms 2052, 1620 [w:] E. Berger, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI.–XVIII. Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England nebst dem De Mayerne Manuskript München 1901*, s. 98–365; M. Roznerska, *Techniki malarskie „Małych Mistrzów Holenderskich” XVII w.*, Toruń 1991, s. 46–48, 169–204.

<sup>41</sup> Recepty dotyczące wykonania zapraw barwnych w malarstwie olejnym znajdziemy w traktacie de Mayerne’a w następujących paragrafach: 2, 14, 86, 190, 194b, 210; za: T.T. de Mayerne, *Pictoria...* [w:] E. Berger, *op. cit.* s. 102–103, 116–119, 250–251, 252–253, 258–259, 272–273; T. de Mayerne, *Pictoria...*, Sloane MS 2052, f. 5r, f. 10v, f. 85r, f. 87r, f. 90r, f. 96 r; J. Olszewska-Świetlik, *Gdański warsztat malarski schyłku XVII i w XVIII wieku na przykładach wybranych portretów przedstawiających protestanckich duchownych*, Toruń 2010, s. 49.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Wg de Mayerne’a minia może ulec zmianom kolorystycznym, o czym przestrzega w & 190, 194, 195; za: J. Hopliński, *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław 1990, s. 116; T.T. de Mayerne, *Pictoria...* [w:] E. Berger, *op. cit.*, s. 252–253, 258–259, 260–261; T. de Mayerne, *Pictoria...*, Sloane MS 2052, f. 87r, f. 90r, f. 90v; J. Olszewska-Świetlik, *op. cit.*, s. 49; w manuskrypcie de Mayerne’a wyraźnie

polegała na tym, że pierwsze warstwy nakładano w kolorze ciemniejszym o ciepłym odcieniu czerwonym lub brązowym. Warstwy wierzchnie powinny rozjaśnić podłoże i złagodzić barwę, dlatego zalecało się położenie zaprawy w kolorze szarym<sup>44</sup>. W paragrafach: 2, 190, 194b, 210 de Mayerne podaje przepisy na zaprawy dwubarwne na płótno różniące się proporcjami poszczególnych wypełniaczy. Pierwsza warstwa w kolorze czerwono-brunatnym składała się z mieszaniny czerwieni angielskiej lub bolusu i umbry utartych z olejem. Nanoszono ją na przeklejone płótno przy użyciu pędzla lub noża. Po wyschnięciu tej warstwy powierzchnię należało wyrównać pumeksem i usunąć ewentualne węzły z płótna. Druga warstwa szara składała się z bieli cerusa (biel ołowiowa, kreda, 1 : 1) z niewielkim dodatkiem umbry lub czerni<sup>45</sup>.

Opisane w traktacie sposoby opracowania zapraw stanowiły ewaluację wcześniejszych zasad malarstwa niderlandzkiego opisanego w traktacie van Mandera z 1604 roku<sup>46</sup>. Na stosowane wówczas białe zaprawy klejowo-kredowe nakładano imprimaturę nazywaną *primursel*, a następnie podmalowanie – *dootverwe*<sup>47</sup>. Barwa warstwy *primursel* w zależności od zamierzonego efektu mogła mieć różny kolor: biały, szary, brązowy<sup>48</sup>. Podmalowanie wykonywano w kolorze lokalnym, ale również odcieniami szarości<sup>49</sup>. Zasady

---

widac zmiany barwy na czarną w wypadku próbek kolorystycznych minii i masykotu, *vide idem Pictoria...*, Sloane MS 2052, f. 80v.

<sup>44</sup> Recepty dotyczące zapraw dwubarwnych: czerwono-brunatnych i szarych znajdziemy w traktacie de Mayerne'a w następujących paragrafach: 2, 190, 194b, 210; za: T.T. de Mayerne, *Pictoria...* [w:] E. Berger, *op. cit.*, s. 102–103, 252–253, 258–259, 272–273; T. de Mayerne, *Pictoria...*, Sloane MS 2052, f. 5r, f. 87 r, f. 90r, f. 96r; J. Olszewska-Świetlik, *op. cit.*, s. 49.

<sup>45</sup> *Ibidem*; w & 16 de Mayerne podaje, że biel cerusa to mieszanina bieli ołowiowej i kredy w proporcjach 1 : 1, za T.T. de Mayerne, *Pictoria...* [w:] E. Berger, *op. cit.*, s. 118–119; T. de Mayerne, *Pictoria...*, Sloane MS 2052, *op. cit.*, f. 11v; J. Olszewska-Świetlik, *op. cit.*, s. 49.

<sup>46</sup> Karl van Mander (1548–1606), flamandzki malarz, poeta, autor traktatu *Het Schilder-Boeck*, 1603–1604; za A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 77–81; R. Genaille, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, aktualizacja, uzupełnienie i nowe hasła, przeł. M. Monkiewicz, A. Ziemia, Warszawa 2001, s. 222; M. Roznerska, *op. cit.*, s. 42–45; Z. Brochwicz, *Toruński portret Kopernika w świetle nowych badań technologicznych*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 1973, t. 5, s. 115, 113–143; J. Flik, *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu. Studium warsztatu malarzkiego*, Toruń 1990, s. 106–107; R.E. Straub, *Tafel-und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, M. Koller, *Das Staffeleibild der Neuzeit* [w:] H. Kühn, H. Roosen-Runge, R.E. Straub, M. Koller, *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Farbmittel Buchmalerei Tafel- und Leinwandmalerei*, Bd. 1, Stuttgart 1988, s. 168, 303–306; *vide* faksymila, [www.dbnl.org/tekst/mand001schi01\\_01](http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01); informacje i opis traktatu *vide* W.S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel Van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago 1991.

<sup>47</sup> Z. Brochwicz podaje za L. Torwirtem na podstawie traktatu Karola van Mandera *Schilder-Boeck*, że w północnych warsztatach praca nad obrazem wyglądała następująco: „a) przeniesienie rysunku »przeprószką« na zagruntowaną deskę, b) obrysowanie i zakreskowanie cieni czarnym kolorem w spoiwie wodnym, c) pokrycie kolorem cielistym (*primuersel*, wł. *imprymatura*) d) podmalówek *dootverwe*”; cyt. za: Z. Brochwicz, *Toruński portret...*, s. 115; Hopliński w opisie obrazu wczesnoniderlandzkiego podaje nieco inną kolejność opisaną przez van Mandera: „podmalówka (*dootverve*), wykonana czarną farbą na białej zaprawie, była pokryta cienką warstwą imprimatury (*primuersel*) barwy cielistej, spod której przeziarała dokładnie czarna podmalówka”; cyt. za: J. Hopliński, *op. cit.*, s. 107–108.

<sup>48</sup> A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011, s. 462.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 462–464.

modelunku malarskiego w szkole holenderskiej w późniejszych czasach opisał Gerard de Lairese (1640/1641–1711) w traktacie pod tytułem *Het groot schilderboeck* (*Wielka księga malarstwa*)<sup>50</sup>. To jeden z ważniejszych XVIII-wiecznych traktatów malarskich wydanych drukiem w 1707 roku. Księga została przetłumaczona na wiele języków. Znała była i ceniona w całej Europie<sup>51</sup>. W Polsce egzemplarz traktatu de Lairese’a, wydany przez wydawnictwo David Mortiet w latach 1714–1715, znajduje się obecnie w zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN, co potwierdza, że w przeszłości dzieło cieszyło się dużą popularnością w gdańskim środowisku artystycznym<sup>52</sup>. De Lairese, podobnie jak wcześniejsi autorzy, wyróżnia następujące etapy opracowania malarskiego: podmalowania (*doodverwen*), nakładanie farby (*aanleggen*) i malowanie (*opschilderen*) oraz położenie najwyższych świateł i cieni (*retoqueren*)<sup>53</sup>. Podmalowanie wykonywano brązami mieszaniną: ochry brunatnej z bielą ołowiową, niewielkim dodatkiem cynobru. Następnie realizowano modelunek w kolorze lokalnym, w wybranych miejscach nakładano laserunki. Na końcu podnoszono najwyższe światła i pogłębiono cienie<sup>54</sup>. W traktacie de Mayerne’a opracowanie malarskie rozpoczynano od podmalowania nazywanego *todt-farben* lub *couleurs morten*, które powinno być namalowane w kolorach lokalnych farbami, o wysokiej, jakości i odpowiednio dobranych<sup>55</sup> (zob. tabela 1).

**Tabela 1.** Budowa techniczna wg de Mayerne’a, de Lairese’a oraz obrazu *Alegoria życia*

	<b>Traktat de Mayerne’a, 1620–1649</b>	<b>Traktat de Lairese’a, 1707</b>	<b>Obraz <i>Alegoria życia</i>, XVIII wiek</b>
<b>Podobrazie</b>	plótno drewno	plótno drewno	plótno
<b>Przeklejenie</b>	klej skórný, można dodać miodu, jako plastyfikatora	klej glutynowy	klej glutynowy

<sup>50</sup> R. Genaille, *op. cit.*, s. 205.

<sup>51</sup> J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 191.

<sup>52</sup> *Portret ponad wszystko. Jacob Wessel i jego wiek. Szuka Gdańska XVIII wieku*, red. A. Mosiniewicz, D. Kaczor, Gdańsk 2005, s. 245; J. Olszewska-Świetlik, *op. cit.*, s. 109.

<sup>53</sup> J. Olszewska-Świetlik, E. Maciejczyk, *Zagadnienia technologii i techniki malarskiej Gerarda de Lairese na podstawie traktatu o malarstwie „Het Groot Schilderboek”*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 2017, vol. 47, s. 141–144.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> O podmalowaniu, które nazwał w & 1 *Todt-farben*, w pozostałych *couleurs morten*, de Mayerne napisał w & 1, & 197, & 211a, za: T.T. de Mayerne, *Pictoria...* [w:] E. Berger, *op. cit.*, s. 100–101, 262–263, 272–273; T. de Mayerne, *Pictoria...*, Sloane MS 2052, f. 4v, f. 91v, f. 96v.

		Traktat de Mayerne'a, 1620–1649		Traktat de Lairese'a, 1707		Obraz <i>Alegoria życia</i> , XVIII wiek					
Zaprawa	Nr &	Barwa	Rodzaj wypelniacza	Barwa	Rodzaj wypelnia- cza	Barwa	Rodzaj wypelniacza				
	& 2	czerwona	czerwień an- gielska/brunatna czerwień	czerwona kreda czerń roślinna		brunatny pigment żelazowy	brunatno- czerwona czerwona ochra minia czerń roślinna czerń kostna	brunatny pig- ment żelazowy pochodzenia naturalnego			
		szara	biel ołowiowa						szara	cerusa (biel ołowiowa + kreda) biel ołowiowa	
			umbra nat.								czerń roślinna
			czerń roślinna								czerń kostna
	& 14	szara	biel ołowiowa umbra								
	& 186	czerwona	biel ołowiowa								
			ochra czerwona								
			umbra naturalna								
			czerń roślinna								
& 190	brunatno- czerwona	bolus									
		umbra naturalna									
	szara	biel ołowiowa umbra nat.									
& 194b	brunatno- czerwona	bolus									
		umbra naturalna									
	szara	cerusa (biel ołowiowa + kreda)									
		umbra naturalna									
& 210	brunat- noczer- wona	bolus									
		umbra naturalna									
	szara	cerusa (biel oł- wiowa+ kreda)									
		umbra naturalna									

	Traktat de Mayerne'a, 1620–1649		Traktat de Lairese'a, 1707		Obraz <i>Alegoria życia</i> , XVIII wiek	
Podmalowanie	& 1	<i>todtfarben</i>	<i>dootverwe</i>		brąz brunat kas- selski	minia
	& 197	<i>couleurs morten</i>				brąz cynober
	& 211a	kolor lokalny czerwień brunatna (brązowe ochry)	czerń roślinna	masykot		

Tabelę opracowano na podstawie wykonanych badań obrazu oraz T. de Mayerne'a, *Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium*, Sloane MS 2052, 1620–1649, The British Library, [www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane\\_MS\\_2052](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_2052) f. 4v, f. 5r, f. 10v, f. 85r, f.87r, f. 90r, f. 91v, f. 96r, f. 96v; T.T. de Mayerne, *Pictoria „Sculptoria” et qua „subalternarum atrium spectantia”*, British Library Sloane Ms. 2052, 1620 [w:] E. Berger, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI.–XVIII Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England nebst dem De Mayerne Manuskript*, München 1901, s. 100–101, 102–103, 116–119, 250–251, 252–253, 258–259, 262–263, 272; J. Olszewska-Świetlik, E. Maciejczyk, *Zagadnienia technologii i techniki malarskiej Gerarda de Lairese na podstawie traktatu o malarstwie „Het Groot Schilderboek”*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2017, vol. 47, s. 141–142.

W analizowanym obrazie zastosowano zaprawę dwubarwną. Technika sporządzania zapraw w kolorze brunatnoczerwonym i szarym bezpośrednio odwołuje się do reguł stosowanych w szkole niderlandzkiej i holenderskiej. Zaprawa brunatna o odcieniu czerwonym została przygotowana na bazie czerwonych i brązowych naturalnych glinoków żelazistych. Zidentyfikowane w ich składzie śladowe ilości takich pierwiastków, jak tytan, cynk, mangan, bar, należy powiązać z domieszkami mineralnymi występującymi w naturalnym złożu, z którego wydobyto glinę. W szarej zaprawie zastosowano biel nazywaną przez de Mayerne'a *cerusa*. Jest to mieszanina bieli ołowiowej i kredy w stosunku 1 : 1<sup>56</sup>. Do namalowania obrazu wykorzystano niedużą ilość pigmentów. Zidentyfikowano ich 13<sup>57</sup>. Ważną rolę w doborze farb użytych do namalowania obrazu *Alegoria życia* odgrywały różne odcienie naturalnych pigmentów żelazowych: żółtych, brązowych i czerwonych, oraz czerni roślinnej, kostnej, brunatu kasselskiego. Przy ograniczonej liczbie pigmentów uzyskano rozbudowaną tzw. paletę optyczną (zob. tabela 2).

<sup>56</sup> & 16; za: T.T. de Mayerne, *Pictoria...* [w:] E. Berger, *op. cit.*, s. 118–119; T.T. de Mayerne, *Pictoria...*, f. 11v.; J. Olszewska-Świetlik, *op. cit.*, s. 49.

<sup>57</sup> Do badań pobrano ograniczoną liczbę próbek i jedynie na granicy lica obrazu i krajki, dlatego podane informacje dotyczą materiałów, które zostały zbadane.



Tabela 2. Paleta malarska wg de Mayerne'a, de Lairese'a oraz obrazu *Alegoria życia*

Barwa	Pigmenty do malarstwa olejnego wg de Mayerne'a, 1620–1649	Paleta 1 wg de Mayerne'a	Paleta 2 wg de Mayerne'a	Pigmenty wg de Lairese'a, 1707	Pigmenty w obrazie <i>Alegoria życia</i> , XVIII wiek
<b>Biele</b>	biel ołowiowa	biel	biel	biel ołowiowa	biel ołowiowa
<b>Czerwienie</b>	lak czerwony	lak	lak	lak	lak organiczny karmin lub kermes
	cynober	cynober	cynober	cynober	cynober
	czerwień angielska			realgar	czerwona ochra
<b>Żółcienie</b>	ochra żółta/ochra pruska	ochra żółta	ochra żółta	ochra żółta	ochra żółta
				ochra jasna	
	masykot		masykot	masykot	masykot
	Schitgeel	Schitgeel	Schitgeel	Schitgeel	
				żółty lak	
				Gumiguta	
				żółcień neapolitańska	
<b>Braży</b>		ochra ciemna	ochra ciemna	ochra brązowa	brązowy pigment żelazowy
	umbra naturalna		umbra	umbra	umbra
	brunatny pigment żelazowy	brązowo-czerwona	brązowo-czerwona	brunatny pigment żelazowy	brunatny pigment żelazowy
				asfalt	brunatna ziemia zielona
	brunat kasselski			brunat kasselski	brunat kasselski
<b>Zielenie</b>	ziemia zielona			ziemia zielona	ziemia zielona
	miedzianka				
<b>Błękity</b>	błękit popiołowy		popiołowa		
	smalta			smalta	
	ultramaryna naturalna			ultramaryna naturalna	
				indygo	

Barwa	Pigmenty do malarstwa olejnego wg de Mayerne'a, 1620–1649	Paleta 1 wg de Mayerne'a	Paleta 2 wg de Mayerne'a	Pigmenty wg de Laïresse'a, 1707	Pigmenty w obrazie <i>Alegoria życia</i> , XVIII wiek
Czernie	czerń węglowa				
	czerń z winorośli				czerń roślinna
	czerń lampowa	czerń lampowa	czerń lampowa		
	czarna kreda				
	czerń kostna	czerń z kości słoniowej	czerń z kości słoniowej		czerń kostna
				czerń sadza	

\* Paleta rozwinięta.

Tabelę opracowano na podstawie wykonanych badań obrazu oraz T. de Mayerne, *Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium*, Sloane MS 2052, 1620–1649, The British Library, [www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane\\_MS\\_2052](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_2052), f.90 v; T.T. de Mayerne, *Pictoria „Sculptoria” et quae „subalternarum atrium spectantia”*, British Library Sloane Ms. 2052, 1620 [w:] E. Berger, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI.–XVIII Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England nebst dem De Mayerne Manuskript*, München 1901, s. 260–261; J. Olszewska-Świetlik, E. Maciejczyk, *Zagadnienia technologii i techniki malarzkiej Gerarda de Laïresse na podstawie traktatu o malarstwie „Het Groot Schilderboek”*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 2017, vol. 47, s. 151–160.

W latach 30. XVII wieku zaczęto przywiązywać coraz większą wagę do układu farb na paletce malarzkiej<sup>58</sup>. Ważny był odpowiedni dobór kolorów, rodzaju pigmentów oraz ich rozmieszczenie na paletce. Autorzy traktatów malarzskich ilustrują i opisują konfiguracje farb na paletce. Przedstawiają też zestawy potrzebne do malowania poszczególnych elementów kompozycji, takich jak karnacje, tło<sup>59</sup>. Od wieku XVI pojawia się tendencja ograniczania liczby stosowanych w malarstwie pigmentów. De Mayerne w §1 stwierdził, że do malowania w technice olejnej nie potrzeba wielu pigmentów<sup>60</sup>. Poprzez umiejętne mieszanie pigmentów podstawowych można uzyskać szeroką gamę kolorystyczną. Podobnie w innych krajach europejskich autorzy traktatów malarzskich zalecali posługiwanie się zawężonymi zestawami pigmentów. Znaczącym traktatem, w którym opisano i pogłębiono temat układu farb na paletce oraz uzyskiwania z nich różnych mieszanin

<sup>58</sup> J. Gage, *op. cit.*, s. 178–179.

<sup>59</sup> De Mayerne w traktacie przedstawił rysunki i opisy palet, a także próbki kolorystyczne 294 pigmentów, w tym proszków metalowych, rysunki palet z opisem układu pigmentów. *Vide* T.T. de Mayerne, *Pictoria...* [w:] E. Berger, *op. cit.*, s. 260–261, 288–290; T. de Mayerne, *Pictoria...*, Sloane MS 2052, f. 90 v, f. 107v, 108v, próbki kolorystyczne pigmentów f. 80r–81v.

<sup>60</sup> Za: T.T. de Mayerne, *Pictoria...* [w:] E. Berger, *op. cit.*, s. 100–101; T. de Mayerne, *Pictoria...*, f. 4r; J. Olszewska-Świetlik, *op. cit.*, s. 51.



Il. V. Lico obrazu w podświetleniu w technice fałszywych kolorów (IRFC). Rejestrowane zmiany barwy ukazują obszary występowania poszczególnych pigmentów i barwników w wierzchnich warstwach malarskich. Natężenie, odcień i jasność barwy jest ich cechą charakterystyczną umożliwiającą wstępną identyfikację. Barwa żółta z podtonami szarości identyfikuje cynober (1). Kolor żółtopomarańczowy z podtonami szarości jest charakterystyczny dla czerwieni organicznej ze wskazaniem na kraplak (2). Rejestrowane o różnym natężeniu ciepłe tony barwy brunatnozielonej wynikają z dodatków czerwieni żelazowej, czerni węglowej i bieli, grubość nałożonej warstwy laserunku oraz efekty odbicia części promieniowania od spodniej warstwy opracowania malarskiego. Zabarwienie szaroróżowe jest charakterystyczne dla farby zawierającej indygo naturalne rozbielone dużym dodatkiem bieli (3). Kolor ciemnoszary z podtonami zieleni i błękitu wskazuje na obecność zieleni (4). Ciemne odcienie barwy brunatnozielonej są charakterystyczne dla brązów żelazowych (5). Ich tonację pogłębia dodatek czerni węglowej. Interpretacja: J. Rogóż, J. Olszewska-Świetlik. Fot. A. Cupa

kolorystycznych, jest *Les premiers elemens de la peinture pratique: enrichis de figures de proportion mesurées sur l'antique*, napisany przez Rogera de Pileasa (1635–1709) i Jeana-Baptiste'a Corneille'a (1649–1695), wydany w 1684 roku<sup>61</sup>. Podano w nim opis tzw. palety zawężonej składającej się z ośmiu pigmentów. Należą do niej: biel ołowiowa, żółta ochra, brąz żelazowy, czerwony lak (karmin lub kermes), żółty lak z szakłaku, ziemia zielona, umbra, czern kostna lub sadza<sup>62</sup>. W palecie tzw. rozwiniętej de Pileasa dodaje jeszcze błękity (ultramarynę naturalną, smaltę, indygo), żółcienie (neapolitańską, masykot, aury pigment) oraz czerwienie (cynober, realgar)<sup>63</sup>. De Lairese należał do zwolenników doświadczalnego podejścia do koloru<sup>64</sup>. W traktacie przedstawił sześć barw podzielonych na dwie grupy<sup>65</sup>. Kolory główne to: żółcień, czerwień i błękit. Drugą grupę stanowią ich mieszaniny, z których otrzymuje się: zieleń, purpurę i fiolet. Biel i czern nie zaliczają się do kolorów<sup>66</sup>. Pigmenty stosowane do malowania to: cynober, czerwień organiczna – karmin, czerwony lak, realgar, umbra, czerwień żelazowa brunatna, ochra brązowa, brunat kasselski, asfalt, ziemia zielona (zieleń z Werony, czeska), ochra, masykot, aury pigment, żółcień neapolitańska, schytgeel, żółty lak, gumiguta, smalta, ultramaryna naturalna, indygo, biel ołowiowa, czern sadza<sup>67</sup>.

Materiały zastosowane do wykonania obrazu *Alegoria życia* wpisują się w reguły malarstwa nowożytnego. Sposób opracowania malarskiego inspirowany jest niewątpliwie szkołą holenderską i nie odbiega od zasad opisanych w traktacie de Mayerne'a i de Lairese'a. Rodzaj zidentyfikowanych pigmentów jest charakterystyczny dla wieku XVIII. Swobodne ruchy pędzla świadczą o dużej wirtuozerii malarskiej artysty. Lekkość wykonania modelunku z oddaniem faktury materii, impastami w najwyższych światłach, gra światła i cienia, a przede wszystkim duża swoboda w malowaniu pozwalają stwierdzić, że malarz zdobył solidne wykształcenie. Był artystą utalentowanym i doświadczonym. Przestrzeganie norm szkoły holenderskiej oraz podobieństwa do innych obrazów wskazują, że obraz *Alegoria życia* może być dziełem wykonanym przez Christiana Wilhelma Ernesta Dietricha. Malarz był uznanym artystą pracującym na dworze królewskim oraz profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie<sup>68</sup>. Znany był, co opisano wcześniej, z dużej wirtuozerii i umiejętności wykonania modelunku malarskiego wzorowanego na szkole holenderskiej, a także włoskiej i francuskiej dawnych mistrzów malarskich. W obrazie *Alegoria życia* zauważalne są podobieństwa do takich obrazów przypisywanych Dietrichowi, jak portrety kobiet z atrybutami pór roku: *Portrait*

<sup>61</sup> Traktat został napisany przez Rogera de Pileasa, we współpracy z malarzem Jeanem-Baptiste'em Corneille'em, który był też autorem ilustracji, *Les premiers elemens de la peinture pratique: enrichis de figures de proportion mesurées sur l'antique*, R. de Piles, J.-B. Corneille, 1684, rozdział XIX–XX, s. 39–51, Internet Archive, www.archive.org, <https://archive.org/details/lespremierseleme00pile> [dostęp: 16.06.2017]; M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1991, s. 330, przyp. 14, s. 343; J. Olszewska-Świetlik, *op. cit.*, s. 51; J. Gage, *op. cit.*, s. 178–179.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> J. Olszewska-Świetlik, *op. cit.*, s. 51; J. Olszewska-Świetlik, E. Maciejczyk, *op. cit.*, s. 157–161.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> D. Juszczyk, H. Małachowicz, *op. cit.*, s. 146.

*damy w słomkowym kapeluszu*, wym. 36 × 27,6 cm olej na desce, Lower Saxony State Museum – (Niedersächsisches Landesmuseum) Hannover, *Żniwiarka* (Alegoria Lata), wym. 34 × 26,5 cm olej na desce, Museum der Bildenden Künste, Lipsk, *Młoda ogrodniczka*, wym. 31,5 × 23,5 cm, olej na desce z dawnej kolekcji Johanna Gottlieba Korna<sup>69</sup>. Obrazy o podobnej tematyce przedstawiające portrety młodych kobiet sprzedawane są również obecnie na licznych aukcjach sztuki<sup>70</sup>.

Dietrich namalował dużą liczbę dzieł malarskich o różnej tematyce. Porównując wymienione wcześniej portrety kobiet z atrybutami pór roku, ich strój, rysy twarzy, nakrycie głowy słomianym kapeluszem, można stwierdzić, że podobieństwa do analizowanego obrazu są znaczne. Sposób nakładania farby w najwyższych światłach z wyraźnym duktem pędzla lekko i swobodnie również przemawia za tym, że autorem *Alegorii życia* jest Dietrich. Dodatkowo potwierdza powyższą tezę zarówno skład pigmentów palety malarskiej, jak i budowa techniczna obrazu, która wpisuje się w zasady opisane w holenderskim traktacie de Lairese'a. Technika podmalowania brązami podobna do zidentyfikowanej w obrazie *Alegoria życia* zauważalna jest w innych dziełach Dietricha. Znakomitym przykładem ilustrującym, jak mógł wyglądać etap podmalowania brązami nazywany przez de Lairese'a *dootverwe* jest obraz namalowany w monochromatycznej tonacji odcieni brązów pt. *Dwunastoletni Chrystus nauczający w świątyni* (II poł. XVIII wieku), z kolekcji „Europeum” Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>71</sup>.

Przeprowadzone badania wykazały, że technologia i technika malarska i zestaw zastosowanych materiałów malarskich potwierdzają powstanie obrazu w XVIII wieku. Podobieństwa do innych prac Dietricha, wysoka dbałość o przestrzeganie norm technologicznych charakterystycznych dla szkoły holenderskiej wskazują z dużym prawdopodobieństwem, że autorstwo obrazu można przypisać Christianowi Wilhelmowi Ernestowi Dietrichowi<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> *Portret kobiety w kapeluszu*, reprodukcja: Christian Wilhelm Ernst Dietrich, 004.jpg-Wikimedia Commons (The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei); *Żniwiarka*, reprodukcja: [http://www.sternburg.de/gemaelde/popup\\_32.html](http://www.sternburg.de/gemaelde/popup_32.html); kopia zaginionego obrazu *Młoda ogrodniczka* z kolekcji Johanna Gottlieba Korna: [www.slaskiekolekcje.eu](http://www.slaskiekolekcje.eu) [dostęp: 26.06.2017].

<sup>70</sup> *Kobieta z koszem kwiatów*, olej na desce, wymiary: 29 × 21 cm, *Portret kobiety w typie Floiry*, olej na desce, 44 × 32 cm, Dom Aukcyjny Artnet Auctions, [www.artnet.com](http://www.artnet.com) (dostęp 26.06.2017); *Młoda kobieta z kurą i ptakami*, olej na płótnie, wym. 45 × 38 cm, ekspert: R. Krautgartner, Dom Aukcyjny Dorotheum [www.dorotheum.com](http://www.dorotheum.com) [dostęp: 27.06.2017].

<sup>71</sup> *Dwunastoletni Chrystus nauczający w świątyni* (II poł. XVIII wieku), olej na płótnie, XVIII wieku, Kolekcja „Europeum” Muzeum Narodowego w Krakowie, fot. A. Otrębski [w:] Ch.W.E. Dietrich, [pl.wikipedia.org](http://pl.wikipedia.org) [dostęp: 26.06.2017].

<sup>72</sup> Obraz nie jest sygnowany, nieznana jest historia i pochodzenie dzieła, nie istniała również możliwość porównania techniki i zestawu materiałów innych pewnych, sygnowanych prac artysty. Mimo że jest wiele przesłanek za przypisaniem autorstwa Dietrichowi, to nie sposób wykluczyć, że obraz mógł być też namalowany przez jego naśladowcę w wieku XVIII. Należy jednak podkreślić, że wykonane badania stanowią uzupełnienie do badań dzieł sztuki z tego okresu i można je wykorzystać w dalszych analizach dzieł z wieku XVIII.



## Bibliografia

- Art market, auction sales and artist's prices and indices – Artprice, the Art Market's prices and images*, [www.artpriese.com](http://www.artpriese.com), <https://www.artprice.com/artist/45952/christian-dietricy?cl=> [dostęp: 27.06.2017].
- Berger E., *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI.–XVIII Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England nebst dem De Mayerne Manuskript*, München 1901.
- Brochwicz Z., *Interpretacja siarczynu ołowiawego – PbSO<sub>4</sub> w trakcie identyfikacji barwników organicznych w zabytkowych obiektach polichromowanych*, „Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1977, nr 23.
- Brochwicz Z., *Toruński portret Kopernika w świetle nowych badań technologicznych*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 1973, t. 5.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. J. Kania, Kraków 2005.
- Cosentino A., *Effects of different binders on technical photography and infrared reflectography of 54 historical pigments*, „Journal of Conservation Science”, September 2015, vol. 6, nr 3, s. 287–298.
- Flik J., *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu. Studium warsztatu malarzkiego*, Toruń 1990.
- Gage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008.
- Genaille R., *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego, aktualizacja, uzupełnienie i nowe hasła*, przeł. M. Monkiewicz, A. Ziemia, Warszawa 2001.
- Hopliński J., *Farby i spoiwa malarzkie*, Wrocław 1990.
- Impelluso L., *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2003.
- Juszcak D., Małachowicz H., *Galeria obrazów Stanisława Augusta w Łazienkach Królewskich. Katalog*, Warszawa 2015.
- Katalog dzieł ofiarowanych Uniwersytetowi Mikołaja Kopernika w Toruniu przez Profesora Wiesława Litewskiego*, red. J. Flika, J. Poklewski, Toruń 2001.
- Krzysztofik M., *Czas życia jako paradygmat kultury starości. Stanisław Kolakowski „Wiek ludzki” (1584): Jan Protasowicz „Konterfet wiek ludzki” (1584)*, „Ruch Literacki” 2012, R. LIII, z. 6.
- Kühn H., Roosen-Runge H., Straub R.E., Koller M., *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Farbmittel Buchmalerei Tafel- und Leinwandmalerei*, Bd. 1, Stuttgart 1988.
- Lairesse G. de, *Groot Schilderboek*, Amsterdam 1712, [http://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01\\_01/index.php](http://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01_01/index.php) [dostęp: 16.06.2017].
- Lairesse G. de, *Het Groot Schilderboek, Eerste deel*, Amsterdam, 1707, [https://www.europeana.eu/portal/pl/record/9200143/BibliographicResource\\_2000069511050.html](https://www.europeana.eu/portal/pl/record/9200143/BibliographicResource_2000069511050.html) [dostęp: 16.06.2017].
- Leksykon malarstwa A–Z*, przeł. M. Czarzasty, A. Gałęzowski, Warszawa 1992.
- Les premiers elemens de la peinture pratique: enrichis de figures de proportion mesurées sur l'antique*, R. de Piles, J.-B. Corneille, 1684, <https://archive.org/details/lespremierseleme00pile> [dostęp: 16.06.2017].
- Lost Secrets of Flemish Painting: Including the First Complete English Translation of the de Mayerne Manuscript*, B.M. Sloane 2052, red. D.C. Fels et al., Floyd, VA, 2004.
- Majoch S., *Muzeum uniwersyteckie w Toruniu. Dekada doświadczeń 2005–2015*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56.
- Mayerne T. de, *Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium* (the „Mayerne manuscript”), Sloane MS 2052, 1620–1649, [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane\\_MS\\_2052](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_2052) [dostęp: 27.06.2017].
- Melion W.S., *Shaping the Netherlandish Canon: Karel Van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago 1991.



- Minois G., *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marszewska, Warszawa 1995.
- Moon T., Schilling M.R., Thirkettle S., *A note on the use of false-color infrared photography in conservation*, „Studies in Conservation” February 1992, vol. 37, nr 1.
- Olszewska A., *Ku marności świata, czyli dwie koncepcje czasu w sztuce wieków średnich*, „Alma Mater” 2008, nr 101.
- Olszewska-Świetlik J., *Gdański warsztat malarstwa schyłku XVII i w XVIII wieku na przykładach wybranych portretów przedstawiających protestanckich duchownych*, Toruń 2010.
- Olszewska-Świetlik J., Górzyńska M., *Wybrane żółte laki – rekonstrukcja technologiczna*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2002, t. 13, nr 1–3.
- Olszewska-Świetlik J., Górzyńska M., *Wybrane żółte laki – właściwości fizykochemiczne*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2003, t. 14, nr 3–4.
- Olszewska-Świetlik J., Maciejczyk E., *Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Gerarda de Lairese na podstawie traktatu o malarstwie*, „Het Groot Schilderboek”, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 2017, vol. 47.
- Petra M., *Christian Wilhelm Ernst Dietrich genant Dietricy, 1712–1774*, München 2012.
- Pigment Compendium, A Dictionary and Optical Microscopy of historical Pigments*, red. N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall, Amsterdam etc. 2008.
- Portret ponad wszystko. Jacob Wessel i jego wiek. Szuka Gdańska XVIII wieku*, red. A. Mosingiewicz, D. Kaczor, Gdańsk 2005.
- Réveil E.A., *Museum of Painting and Sculpture, Or, Collection of the Principal Pictures, Statues and Bas-reliefs in the Public and Private Galleries of Europe*, vol. 16, London 1834.
- Roznerska M., *Techniki malarstwa „Małych Mistrzów Holenderskich” XVII w.*, Toruń 1991.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1991.
- Scheyer E., *Eine alte Gemäldesammlung im Hause Wilh. Gottl. Korn zu Breslau und ihre Geschichte*, „Die Bergstadt” 1930, nr 19(2).
- Supruniuk M., *Inne muzeum akademickie. Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu w 10-lecie powstania*, „Opuscula Musealia” 2013, vol. 21.
- Tabor U., *Metafory starości – interpretacja tematu starości w dziełach malarstwa*, „Chowanna” 2009, R. 52(65), t. 2(33): *Edukacja wobec starości – tradycja i współczesność*, red. A. Stońska-Pająk.
- Ważbiński Z., *Florencki epizod w życiu Theodora Turquet de Mayerne’a [w:] Ars longa – vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Zbigniewa Brochwicza*, red. J. Flik, Toruń 2003.
- Ziamba A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.
- Ziamba A., *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011.
- Zwierz M., *Oficyny wydawnicze, kolekcje sztuki i salony wystawiennicze przy dawnej ul. Świdnickiej we Wrocławiu*, „Rocznik Wrocławski” 2009, nr 11.

### Podziękowania

Panu dr. hab. Mirosławowi Supruniukowi – Kierownikowi Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Panu mgr. Sławomirowi Majochowowi, dziękuję za udostępnienie obrazu *Alegoria życia* do badań. Dziękuję Panu prof. dr. hab. Piotrowi Targowskiemu, Pani dr. Magdalenie Iwanickiej, Panu dr. hab. Jarosławowi Rogóżowi, prof. UMK, Pani dr. Grażynie Szczepańskiej, Pani dr. Teresie Kurkiewicz, mgr. Adamowi Cupie za wykonanie badań instrumentalnych, specjalistycznej dokumentacji fotograficznej oraz pomoc w interpretacji wyników.

Justyna Olszewska-Świetlik

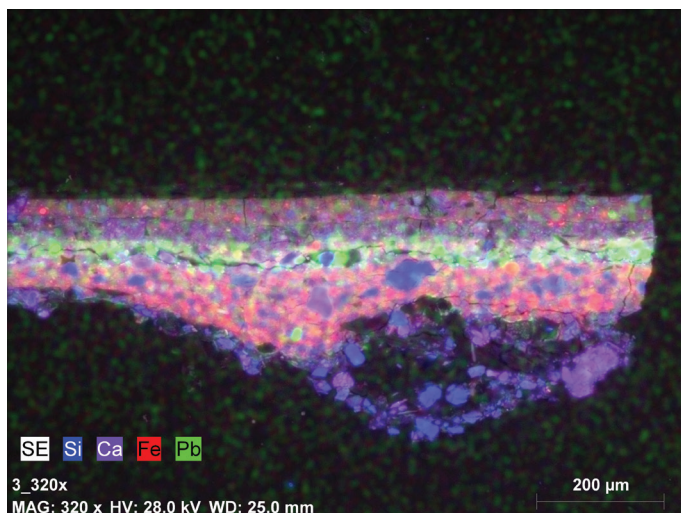
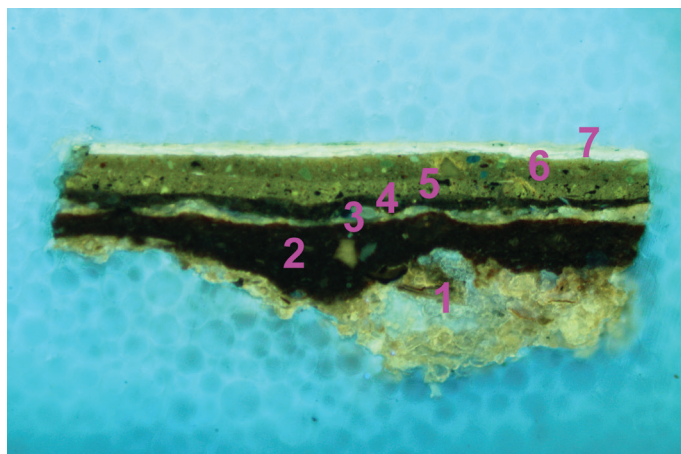
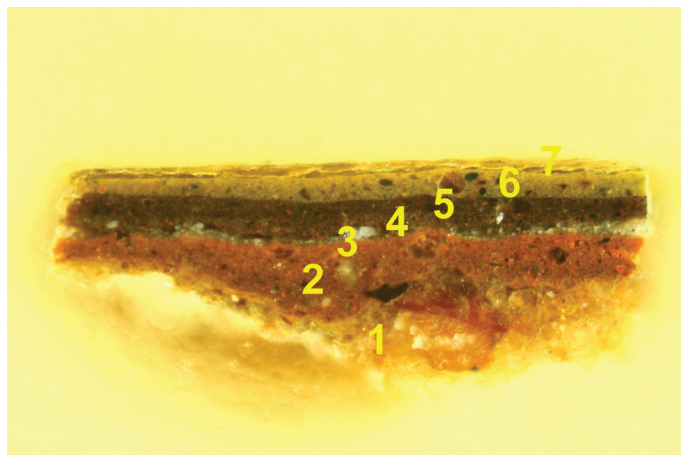


Il. I. Lico obraz *Alegoria życia (Cztery etapy życia kobiety)*, Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu w świetle VIS. Miejsce pobrania próbki opisanej w ilustracji 4 oznaczono numerem. Fot. A. Cupa



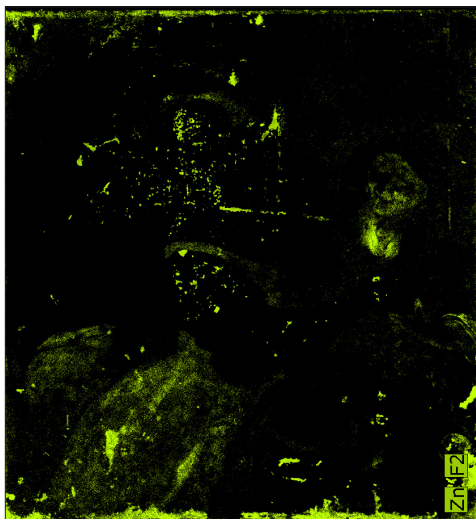
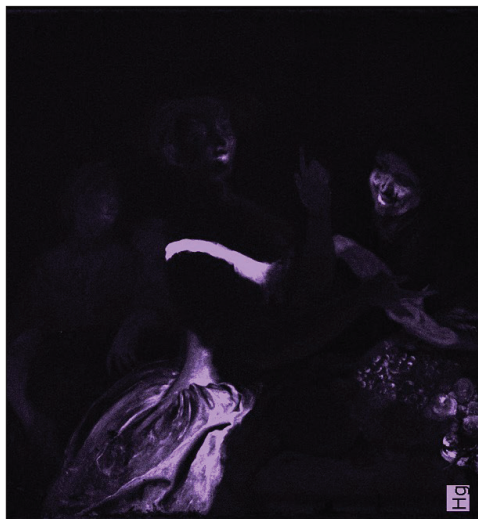


Il. II. Fluorescencja wzbudzana ultrafioletem zarejestrowana w zakresie światła widzialnego lica obrazu. Widoczne na ujęciu charakterystyki efektów optycznych jednoznacznie wskazują na dwie ingerencje konserwatorskie pochodzące z dwóch różnych okresów. Obszary występowania pierwszych prac renowacyjnych w przybliżeniu pochodzących z końca XIX lub początku XX wieku (max. lata 30.) wykazują dość niskie natężenie fluorescencji. Występują one na powierzchni niedbale i nierównomiernie usuniętego pierwotnego werniksu i są częściowo maskowane (osłabiane) przez fluorescencję werniksu końcowego (1). Z analizy efektów optycznych wynika, że prace te polegały zarówno na: w miarę precyzyjnym punktowaniu miejsc o zmienionej chromatycie, jak i na scaleniu różnej wielkości obszarów warstwy malarskiej za pomocą cienkich warstw przemalowań. Mocniejsze natężenie fluorescencji wykazują czarne plamy punktowań pochodzących z ostatniej konserwacji i restauracji (2). Miejsca występowania kitów (uzupełnień zaprawy) pokrywają się z obecnością wykrytych za pomocą makro-XRF pierwiastków: Ca i Zn (il. IV c, d). Interpretacja: J. Rogóż, J. Olszewska-Świetlik. Fot. A. Cupa



II. III. Przekrój poprzeczny próbki pobranej z zieleni, szata kobiety, po lewej stronie na drugim planie oznaczonej na ilustracji I. A. mikrografia w świetle widzialnym (VIS): 1. włókno z podobrazia ze spoiwem dublażowym; 2. brunatnoczerwona zaprawa: brunatny pigment żelazisty pochodzenia naturalnego, ochra czerwona, kreda, minia, czerń roślinna, czerń kostna; 3. szara zaprawa: biel cerusa – mieszanina bieli ołowiowej i kredy, czerń roślinna, czerń kostna; 4. brązowe podmalowanie: minia, czerń roślinna, czerń kostna, masykot, brunat kasselski; 5. brązowe podmalowanie: czerń roślinna, czerń kostna, umbra naturalna; 6. zielona warstwa malarska: ziemia zielona, brunatna ziemia zielona, czerń roślinna, czerń kostna, masykot; 7. Werniks. B. mikrografia fluorescencji pod wpływem ultrafioletu (UV): ciemnoczerwona fluorescencja minii, związki krzemu w kolorze czarnym, w warstwie nr 2 i 3; zielonożółta fluorescencja brunatnej ziemi zielonej i spoiwa olejnego, widoczne zielononiebieskie ziarna minerału z ziemi zielonej w warstwie nr 6; biała fluorescencja werniksu w warstwie nr 7. C. Wyniki analizy SEM-EDS. Rozkład – mapy wybranych pierwiastków: Pb, Ca, Fe Si. Fot. A, B – A. Cupa, C – G. Szczepańska





Il. IV. Mapy rozmieszczenia cynobru (a) i żelaza (b), wapnia (c), cynku (d), wykonane przy użyciu wielkoformatowego skanera fluorescencji rentgenowskiej (makro-XRF) M6 JetStream. Jaśniejsze obszary występowania wapnia i cynku związane są z warstwami wtórnymi. Autorzy: P. Targowski, M. Iwanicka, interpretacja: M. Iwanicka