

Maarten van Heemskerck i Pieter Saenredam. Współpraca Muzeum Narodowego w Warszawie z The J. Paul Getty Museum w Los Angeles

Getty Center w Los Angeles – którego monumentalna zbudowana z białego trawertynu siedziba niczym wspaniała akropolis posadowiona została na szczycie wzgórza u stóp Santa Monica Mountains – obejmuje kilka ważnych instytucji sztuki (il. 1). Mieści się tam jeden z dwóch oddziałów J. Paul Getty Museum z imponującymi zbiorami sztuki od średniowiecza po XX wiek oraz kolekcją fotografii (drugi, a właściwie historycznie pierwszy, oddział to oryginalna Getty Villa w Malibu nad Pacyfikiem, gdzie eksponowana jest obecnie sztuka starożytna), instytuty badawcze Getty Research Institute oraz Getty Conservation Institute. Znajdują się tam również siedziby fundacji i powiernictwa (Getty Foundation i J. Paul Getty Trust) owego najbogatszego na świecie ośrodka sztuki, istniejącego dzięki zapisowi testamentalnemu pierwotnej kolekcji i środkom finansowym magnata naftowego J. Paula Getty'ego (1892–1976). Zasadami Getty Trust są: „służba, filantropia, edukacja i dostępność”.

Muzeum Narodowe w Warszawie (il. 2) dwukrotnie miało okazję uczestniczyć w projektach badawczo-konserwatorskich finansowanych przez tę instytucję i przekonać się, że jej statutowe zapisy znajdują bezpośrednie przełożenie w praktyce. J. Paul Getty Museum (JPGM) od wielu lat prowadzi program partnerstwa konserwatorskiego, współpracując z wieloma amerykańskimi i europejskimi kolekcjami. Spośród krajów byłego bloku wschodniego brały w nim udział galerie dawnych mistrzów z muzeów w Dreźnie, Budapeszcie i Bukareszcie. Dzięki tym projektom dwa dzieła ze Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej MNW zostały poddane gruntownej konserwacji i wnikliwym badaniom w pracowni konserwacji JPGM.

Były to malowidła artystów holenderskich działających w Haarlemie w odstępach jednego stulecia: obraz Pietera Saenredama (1597–1665) *Wnętrze kościoła świętego Bawona w Haarlemie* z 1635 roku gościł w Los Angeles w latach 2002–2003; dziesięć lat później (2010–2013) był to tryptyk Maartena van Heemskercka (1498–1574) *Ecce Homo* z roku 1544. Są to prawdziwe klejnoty warszawskiej galerii dawnych mistrzów, a po zabiegach konserwatorskich odzyskały wygląd bliski pierwotnemu i prezentują splendor mistrzowskich umiejętności swych twórców. Obydwa dzieła zachowały się w dobrym stanie, sama konserwacja polegała jedynie na zdjęciu pożąłkłego werniksu i wymianie starych retuszy. Dzięki temu możliwe też było dogłębne przebadanie technologii i zastosowanych materiałów malarskich.

Ukoronowaniem projektu badawczego dotyczącego tryptyku van Heemskercka jest publikacja *Drama and Devotion. Heemskerck's Ecce Homo Altarpiece from Warsaw*¹, natomiast

¹ Anne T. Woollett, Yvonne Szafran, and Alan Phenix, *Drama and Devotion. Heemskerck's Ecce Homo Altarpiece from Warsaw*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2012.



il. 1 | fig. 1

Widok Getty Center,
Los Angeles | View
of the Getty Center,
Los Angeles

fot. dzięki uprzejmości
The J. Paul Getty Museum,
Los Angeles
| photo: Courtesy of the
The J. Paul Getty Museum,
Los Angeles

badania konserwatorskie związane z obrazem Saenredama nie doczekały się jak dotąd naukowego opracowania. W tym miejscu przedstawimy zatem ich skrótową analizę.

W 1988 roku JPGM zakupiło cenny rysunek przygotowawczy do kompozycji warszawskiej. W roku 2002 muzeum to sprowadziło z Utrechtu wystawę mistrza malowanej architektury, zatytułowaną *Pieter Saenredam. The Utrecht Work*². Przy tej okazji organizatorzy zaprezentowali również, w osobnym aneksie, trzy haarlemskie dzieła mistrza ukazujące ten sam fragment kościoła świętego Bawona w Haarlemie, które wspaniale ilustrują pracochłonny i wnikliwy proces twórczy Saenredama: pierwszy rysunek wykonany z natury *in situ* (z Geemente Archief w Haarlemie), bazujący na nim, lecz nieco zmodyfikowany rysunek tzw. konstrukcyjny z własnych zbiorów i wykonane ściśle według niego dzieło finalne z MNW. Przeprowadzono wówczas konserwację warszawskiego *Wnętrza kościoła świętego Bawona w Haarlemie* oraz badania: fotografię luminescencji obrazu w promieniowaniu ultrafioletowym (UV), rentgenografię (RTG), reflektografię w podczerwieni (IRR) i udokumentowano sam proces konserwacji. Ze strony muzeum gospodarza pracami tymi zajmowała się Yvonne Szafran, wówczas starszy konserwator, ze strony Muzeum Narodowego w Warszawie współpracę koordynował kustosz malarstwa holenderskiego Maciej Monkiewicz.

² *Pieter Saenredam. The Utrecht Work. Paintings and Drawings by 17th-century Master of Perspective*, edited by Liesbeth M. Helmus, kat. wyst., JPGM, Los Angeles, 16 kwietnia – 7 lipca 2002, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002.



Obraz *Wnętrze kościoła świętego Bawona w Haarlemie*, jedno z niespełna sześćdziesięciu zachowanych dzieł Saenredama, należy do najcenniejszych zabytków w Galerii Dawnego Malarstwa Europejskiego MNW³ (il. 3). Choć zainteresowanie architekturą w malarstwie niderlandzkim datuje się od XVI wieku – od popisów perspektywicznych w obrazach fantastycznych budowli Hansa Vredemana de Vriesa – Saenredam był pierwszym malarzem, który utrwał prawdziwe budowle swej ojczyzny, przede wszystkim kościoły, rzadziej ratusze. We wcześniejszym okresie twórczości jego ulubionym tematem był właśnie kościół świętego Bawona, późnogotycka monumentalna świątynia w jego rodzinnym Haarlemie (w której

il. 2 | fig. 2

Widok gmachu
Muzeum Narodowego
w Warszawie | View
of the building of the
National Museum
in Warsaw

fot. I photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

³ Pieter Saenredam, *Wnętrze kościoła świętego Bawona w Haarlemie*, olej, deska, 33,8 × 27,8 cm, nr. inw. M.Ob.495 MNW, sygnowany i datowany na fryzie ponad tritorium: *Anno-Pieter Saenredam fecit 1635*. Szczegółowo omawiany (z podaniem pełnej bibliografii) przez Macieja Monkiewicza w katalogach wystaw: *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum Warschau*, Hrsg. Rüdiger Klessmann, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 24 listopada 1988 – 29 stycznia 1989; Centraal Museum, Utrecht, 18 marca – 7 maja 1989; Wallraf-Richartz Museum, Kolonia, 19 lipca – 8 października 1989, Alte Pinakothek, Monachium, 3 listopada 1989 – 14 stycznia 1990, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1988, s. 79–81, nr kat. 20 (tam błędnie podane pod il. 33 miejsce przechowywania rysunku konstrukcyjnego jako Gemeente Archief w Haarlemie); *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, red. Anna Kozak, Antoni Ziemba, Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec–maj 1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 392–393, nr kat. 161; Gary Schwartz, Marten Jan Bok, *Pieter Saenredam. The Painter and His Time*, Gary Schwartz / SDU Publishers, Maarsen, The Hague 1990, s. 259, nr kat. 35, il. 123, s. 113 oraz s. 78, 121, przyp. 9:25, s. 327; 14:26, s. 332.



il. 3 | fig. 3

Pieter Saenredam,
*Wnętrze kościoła
 świętego Bawona
 w Haarlemie* | *Interior of
 Saint Bavo's Church in
 Haarlem*, 1635, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

zresztą został pochowany). Jej wnętrze udokumentował aż w dwunastu obrazach: pierwszy – znajdujący się również w kolekcji JPGM – pochodzi z 1628 roku, pozostałe powstawały do połowy lat trzydziestych XVII wieku, zaś ostatni, namalowany po dłuższej przerwie, nosi datę 1660 (Worcester Art Museum). Drugim kościołem, którego wizerunków zachowało się znacznie więcej od innych był Mariakerk w Utrechcie.



il. 4 | fig. 4

Pieter Saenredam,
Chór i północne obejście
kościół świętego
Bawona w Haarlemie
The Choir and North
Ambulatory of the
Church of Saint Bavo,
Haarlem, 1634,
 The J. Paul Getty
 Museum, Los Angeles

fot. | photo © The J. Paul Getty
 Museum, Los Angeles

Twórczość Saenredama charakteryzuje niezwykle harmonia pomiędzy klarownymi liniami architektury a wyrafinowaną paletą niemal monochromatycznych barw. W konstrukcji obrazów podstawowym wyróżnikiem jest precyzyjnie wykreślona perspektywa i niski punkt widzenia. Gotyckie wnętrza świątyń, które po reformacji, zgodnie z duchem kalwińskim (a szczególnie po fali ikonoklazmu), odarte zostały z wszelkiej dekoracji „katolickiej”, ukazują jasno bielone ściany i filary oraz znikome postacie ludzkie – podkreślające monumentalizm architektury i kierujące uwagę widza ku górze, ku łukom i sklepieniom.

Kategoriom estetycznym wymykają się inne cechy typowe dla tego twórcy – jest to szczególnie sposób ukazania światła oraz emanujące z obrazów wrażenie ciszy i skupienia. Wnętrza kościołów Saenredama przepełnione są ascetycznym, a jednak – poniekąd paradoksalnie, dzięki jasnym barwom i światłu – pogodnym duchem. Tytuł wystawy w JPGM w 2002 roku – „The Sacred Spaces of Saenredam” (czyli święte przestrzenie Saenredama) bardzo trafnie oddaje owego

niemal religijnego ducha obrazów mistrza, które pomimo niezwykle dokładnego odwzorowania ukazywanych budowli i wewnątrz skłaniają widza raczej do kontemplacji niż do uznania ich za dokumentację konkretnych miejsc. Żaden inny holenderski malarz architektury nie dorównał w tym względzie mistrzowi z Haarlemu. Jednocześnie obrazy Saenredama i innych artystów są świadectwem żarliwego patriotyzmu, dumy z piękna budowli i bogatej tradycji niderlandzkiej.

Na podstawie zachowanych szkiców i rysunków przygotowawczych można przypuszczać, że praktyka warsztatowa Saenredama pozostawała niezmienna w ciągu całej jego artystycznej działalności. Pierwszym etapem pracy był odręczny rysunek sporządzany *naer het leven*, czyli z natury, z uwzględnieniem faktycznych wymiarów oraz wszelkich szczegółów architektonicznych i dekoracyjnych. Następnie w pracowni – po przeprowadzeniu skomplikowanych wyliczeń perspektywicznych – powstawał tzw. rysunek konstrukcyjny, na którym widok realny przetwarzany był w idealny. Stanowił on bezpośredni model dla dzieła końcowego i po pokryciu jego verso czarną substancją przenoszony był metodą kalkowania na zagruntowaną deskę. Szkiców odręcznych i rysunków konstrukcyjnych nie zachowało się wiele. Być może nie do wszystkich obrazów sporządzany był rysunek konstrukcyjny. Inną metodą przenoszenia na podobrazie malarskie kompozycji wykonanej na papierze było zastosowanie kratownicy, ułatwiającej przeniesienie schematu rysunku ujętego w mniejszej skali na większą, na ogół nie z pierwszego szkicu z natury, lecz z bardziej dopracowanego w kolejnym etapie przygotowań *modello*. Natomiast Geraldine Heemstra uważa, że Saenredam w przypadku niektórych swoich obrazów stosował przeskalowanie za pomocą kratownicy bezpośrednio z rysunku odręcznego⁴.

W wypadku warszawskiego *Wnętrza kościoła świętego Bawona w Haarlemie* możemy mówić o wyjątkowym szczęściu, zachowały się bowiem materialne świadectwa wszystkich trzech etapów pracy. Ukazany w każdym z nich fragment kościoła to widok poprzez chór od strony Kaplicy Piwowarów ku przeciwległej Kaplicy Bożego Narodzenia. Odręczny rysunek przechowywany w Gemeente Archief w Haarlemie przedstawia to miejsce w ujęciu szerszym niż w pozostałych dziełach – po lewej stronie widoczna jest dodatkowo część transeptu. Całość ukazana została z nieco dalszego punktu widzenia, być może przy pomocy *camera obscura*⁵. Najbliższym dla widza elementem jest, widziany tutaj w całości, filar z doklejoną doń półkolumną, który w dwóch kolejnych realizacjach flankuje je od lewej krawędzi, za każdym razem ukazany w coraz węższym ujęciu. W obrazie warszawskim pozostał zeń jedynie wąski skrawek, który – wraz z przeciwległym analogicznym filarem – tworzy subtelne ramy dla niemalże symetrycznego centralnego widoku z dominującą sekwencją „uciekających” ostrych łuków. W rysunku haarlemskim na owym filarze z półkolumną uwidoczniła została (istniejąca tam do dziś) tablica epitafijna w kartuszu z ornamentem rollwerkowym, na której artysta umieścił inskrypcję powiadamiającą o powstaniu szkicu w dniu 14 października 1634 roku. Saenredam miał zwyczaj drobiazgowego opisywania swych rysunków, co jest źródłem wielu cennych informacji. Tak jest w przypadku rysunku konstrukcyjnego w Getty Museum, który na filarze z prawej strony nosi rozbudowaną inskrypcję: *dit aldus geteyckent in November | int Jaer 1634. is en gesigt inde | grootte kerck binnen Haerlem. | eende is even dus groot geschildert. | Dit volleijndt ofte= | ghedaen met schilderen | Den 15.s october 1635.* („To zostało tak narysowane w listopadzie roku 1634, (to) jest widok w wielkim kościele w Haarlemie. I został namalowany w tej

⁴ Geraldine van Heemstra, *Space, Light and Stillness. A Description of Saenredam's Painting Technique* [w:] *Pieter Saenredam. The Utrecht Work...*, op. cit., s. 73–90, tam wcześniejsza szczegółowa literatura na temat techniki malarskiej Saenredama; o przenoszeniu rysunku kompozycyjnego na podobrazie za pomocą kratownicy zob. s. 75.

⁵ Pióro i tusz w tonie brązowym, czarna kredka, światła białą kredką, na brązowym papierze, 26,6 × 38,3 cm, Gemeente Archief, Haarlem, zob. G. Schwartz, M.J. Bok, op. cit., s. 259, nr kat. 36, s. 11, il. 122.

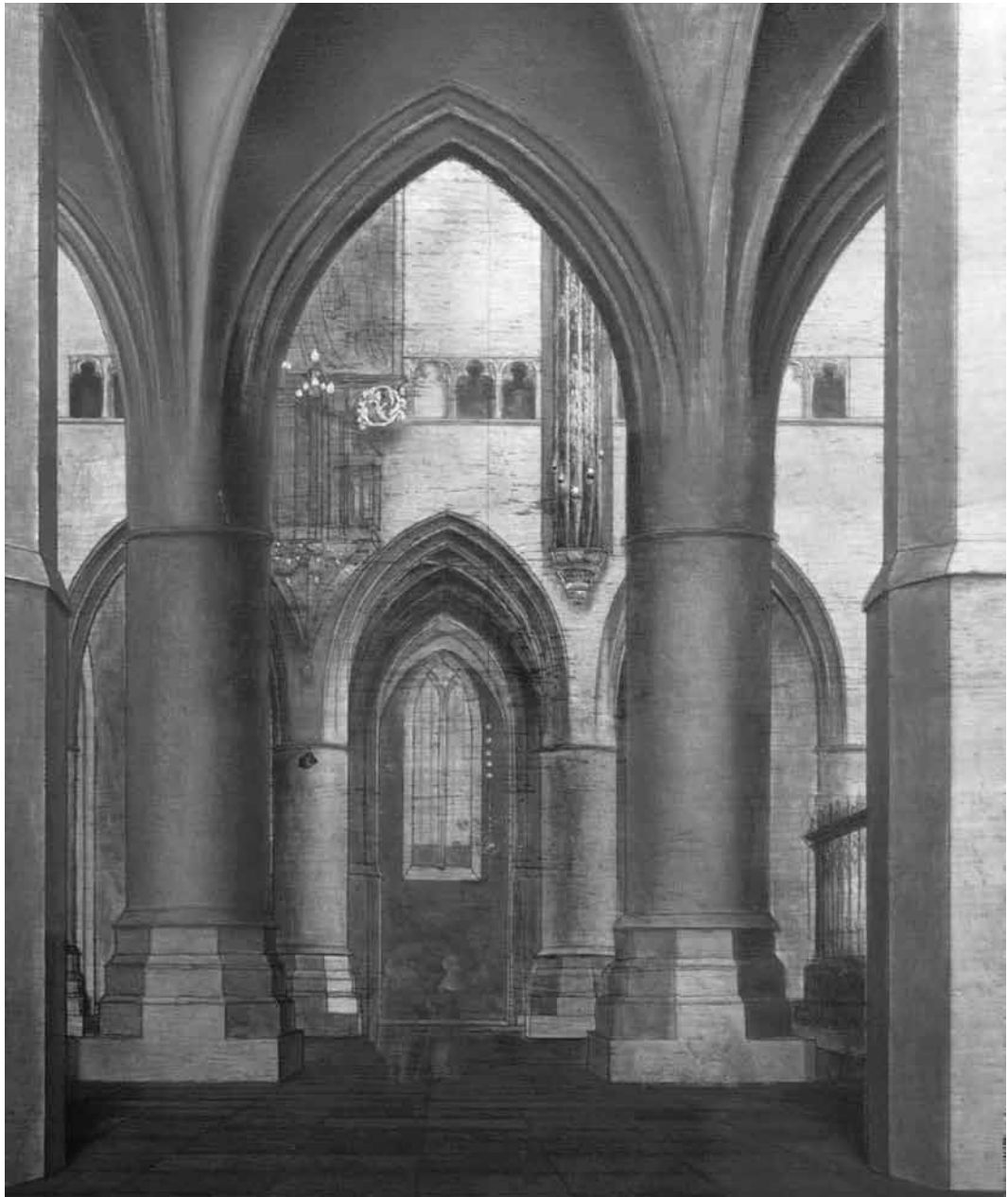
samej wielkości” (podkreślenie HB). [Poniżej] „To ukończone albo= zrobione w obrazie 15 października 1635”.

Rysunek w zbiorach J. Paul Getty Museum⁶ zawęża pierwotny widok do symetrycznej kompozycji i oczyszcza ją ze zbędnych dodatków i ozdobników (il. 4). Zniknęła nie tylko dalsza partia wnętrza kościoła z lewej strony, ale też manierystyczna tablica epitafijna oraz żyrandol zawieszony pośrodku chóru (który powrócił na swoje miejsce w obrazie warszawskim) i towarzyszące mu modele statków. Saenredam wytyczył rygorystyczne pionowe i poziome linie konstrukcyjne i perspektywiczne, u dołu zaznaczył punkt zbiegu wszystkich linii prostopadłych do płaszczyzny rysunku, dodał, nieistniejące w odrębnym szkicu, trzy niewielkie postacie, służące tylko podkreśleniu monumentalnych proporcji architektury i wzniosłości gotyckich sklepień. Przybliżony został też punkt widzenia, przez co ukazany fragment wnętrza nabrał większej głębi. Pomimo że jest to „tylko” rysunek konstrukcyjny, dzięki wyrafinowanej technice rysunkowej obejmującej kredki, piórko, lawowanie i akwarele o delikatnej skali barw oraz nieco zmodyfikowanym proporcjom i wysublimowanej grze światła i cienia, artyście udało się osiągnąć to samo wrażenie ciszy, przestrzeni i duchowości, które charakteryzuje ostateczne malowidło. Rysunek bowiem stanowił też *modello* do opracowania światłocieniowego. W trakcie sporządzania tego rysunku Saenredam wprowadził jedynie zmiany w usytuowaniu postaci: na tle bazy kolumny przy kobiecie i mężczyźnie z lewej strony widoczne jest *pentimento* wymazanej figury, przed pierwszą kolumną po prawej stronie majaczy jakby cień dodatkowej postaci. W obrazie z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie liczba i miejsce postaci są zupełnie inne, natomiast zasadnicza część przedstawienia pokrywa się wiernie z rysunkiem konstrukcyjnym, bowiem został on przeniesiony na podobrazie metodą kalkowania. Odwrocie rysunku pokryte jest czarną kredą⁷ z zawartością grafitu, na licu zaś wzdłuż linii widoczne są wgłębienia, świadczące o użyciu ostrego stylusa. Na zagruntowane podobrazie przykładano ów przygotowawczy szkic i, prowadząc ostre narzędzie wzdłuż form rysunku, odbijano na warstwie gruntu zarys kompozycji. Punkt zbiegu linii, na rysunku z JPGM zaznaczony wyraźną kropką, na obrazie ukryty został pod kołnierzem przedstawionej w samym centrum kobiety. Uzyskane podrysowanie pokrywano następnie warstwami imprimatury i farb. Reflektogram w podczerwieni obrazu warszawskiego bardzo wyraźnie ujawnia podrysowanie (il. 5).

Jednak pomiędzy rysunkiem konstrukcyjnym z Los Angeles a ostatecznym malowidłem w Warszawie istnieje różnica wymiarów, która przekłada się na szerokość flankujących kompozycję filarów, równocześnie w dramatyczny sposób podkreślając rozbieżność pomiędzy rzeczywistością a pisemnym świadectwem samego Saenredama („I został namalowany w tej samej wielkości” – sic!). Wymiary rysunku wynoszą 37,5 × 39,1 cm, podczas gdy obraz mierzy 33,8 × 27,8 cm. Zatem różnica w wysokości to 3,7 cm (kompozycyjnie tylko w górnej partii obrazu), w szerokości aż 11,3 cm. Z opisu procesu konserwacji i badań przeprowadzonych w JPGM dowiadujemy się, że wszystkie „krawędzie zostały wnikliwie przebadane pod kątem

⁶ Pióro oraz czarny i szary tusz, lawowanie i akwarela na zarysie czarną i czerwoną kredką. Linie stylusem na recto i zaczernienie verso (ślady przeniesienia kompozycji na deskę), 37,5 × 39,1 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, nr inw. 88.CG.131.

⁷ Termin *black chalk* – czarna kreda, nie jest używany w polskiej terminologii i wzbudza kontrowersje wśród polskich konserwatorów, przyjęty jest jednak szeroko w anglojęzycznych opracowaniach z dziedziny technologii malarskich. Na temat *black chalk*, znanej również jako *terra nigra*, *pietra nera* lub *lapis niger*, zob. m.in. *On the Trail of Bosch and Bruegel. Four Paintings United under Cross-examination*, ed. Erma Hermens, Archetype Publication Ltd, London, in association with Statens Museum for Kunst – National Gallery of Denmark and CATS, Copenhagen 2012, s. 62.



il. 5 | fig. 5

Pieter Saenredam,
*Wnętrze kościoła
 świętego Bawona
 w Haarlemie* | *Interior
 of Saint Bavo's
 Church in Haarlem*,
 1635, reflektografia
 w podczerwieni (IRR)
 | infrared reflectography

fot. dzięki uprzejmości
 The J. Paul Getty Museum,
 Los Angeles | photo: Courtesy
 of the The J. Paul Getty
 Museum, Los Angeles

oryginalnych wymiarów obrazu”⁸. Wzdłuż krawędzi istniały przemalowania pokrywające drobne ubytki, lecz nawet po ich usunięciu obserwacje nie pozwalają na wyciągnięcie ostatecz-

⁸ Yvonne Szafran, *JPGM. Treatment Record*, dokument sporządzony 22 stycznia 2003, s. 1. Kopia dokumentacji konserwatorskiej i badań przeprowadzonych w J. Paul Getty Museum przechowywana jest również w Pracowni Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Drewnie Muzeum Narodowego w Warszawie.

nych wniosków. Deska nie jest fazowana z żadnej strony, istnieje zatem prawdopodobieństwo, że w nieznanym czasie została przycięta. Pomimo faktu że na rysunku konstrukcyjnym istnieją nacięcia wokół całej kompozycji (na krawędziach papieru) i pomimo autorskiej informacji o wykonaniu malowidła tych samych rozmiarów co rysunek, Yvonne Szafran nie wyklucza, że sam artysta mógł zaadaptować kompozycję jeszcze podczas pracy nad obrazem⁹. Studiując oba szkice i obraz, łatwo stwierdzić, że Saenredam dążył do stopniowego zawężenia i wydłużenia kompozycji oraz do zogniskowania widoku – do stworzenia takiego kadru, który wydobywa sekwencję ostrołuków i wyobrażenie specyficznego baldachimu sklepień oraz monumentalizm architektury w najbardziej klarowny, a zarazem ekspresyjny sposób. Jednak brak fazowania także wzdłuż dolnej krawędzi obrazu, gdzie istnieje zgodność rysunku i malatury (aczkolwiek nie zauważa się na niej śladów przeniesienia dolnej linii obramiającej rysunek konstrukcyjny – być może tylko dlatego, że jest ona ukryta pod kolejnymi warstwami farb) może podważać tę hipotezę. Wykruszenia wzdłuż krawędzi (przede wszystkim pionowych) świadczyłyby o tym, że przycięcie nastąpiło po namalowaniu całej kompozycji, która wychodziła poza obecne jej granice. Wgłębienia na papierze rysunku konstrukcyjnego świadczą o przeniesieniu go w całości na podobrazie. Czy Saenredam tak drastycznie ingerowałby w swoje dzieło już po jego namalowaniu, dla uzyskania lepszego efektu? To pytanie musi pozostać bez odpowiedzi.

Badania w JPGM nie obejmowały analizy próbek malarskich pobranych z obrazu, co jest metodą inwazyjną, raczej niepożądaną w przypadku obrazu w dobrym stanie zachowania i niewielkich rozmiarów. Pigmenty zostały zidentyfikowane przy pomocy fluorescencji rentgenowskiej (XRF). W warszawskim obrazie Saenredama wykryto obecność smalty w partii nieba widocznego przez okno (w badaniu pod mikroskopem stereoskopowym potwierdzono w tym miejscu także obecność cząstek ultramaryny). Miedź, jako świadectwo użycia azurytu, wykryto na błękitnej tarczy zawieszzonej na filarze po lewej stronie. Złocenia na drewnianych partiach prospektu organów to złoto płatkowe, na pisaćkach pozytywu organowego – srebro, również płatkowe¹⁰ (il. 6).

Użycie tych materiałów jest zgodne z praktyką warsztatową Saenredama. Była ona bardzo pracochłonna i czasochłonna, co wpływało zarówno ze specyfiki rodzaju malarstwa tzw. perspektyw, jak i z osobistego temperamentu artysty (nie bez znaczenia była również jego komfortowa sytuacja finansowa). Przygotowując deskę do



il. 6 | fig. 6

Fragment il. 4 ukazujący użycie złota i srebra
 | Detail of fig. 4 showing the application of gold and silver

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

⁹ Ibidem, s. 2.

¹⁰ Ibidem; Anna Schoenemann, *Analytical Report*, dokument sporządzony 10 stycznia 2003, s. 1–2. Kopia dokumentacji konserwatorskiej i badań przeprowadzonych w J. Paul Getty Museum przechowywana jest również w Pracowni Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Drewnie Muzeum Narodowego w Warszawie.

malowania, najpierw nakładał nań warstwę kleju dla izolacji (chroniącej przed absorpcją spoiw gruntu i farb), potem gruntował ją warstwą tak cienką, że struktura drewna jest wyraźnie widoczna. Wydaje się to być świadomym wyborem estetycznym, bowiem ciepły kolor dębowego drewna przebijający spod gruntu może mieć znaczenie dla ostatecznej tonacji barw – kolejne warstwy farb są również bardzo cienkie i na ogół przezroczyste. Bardzo gładki po pumeksowaniu lub wygładzeniu przy pomocy noża, jasnokremowy grunt kredowy jest ważny dla wywołania wrażenia światła we wnętrzach kościelnych. Na warstwie gruntu wykrywalne jest zazwyczaj kompletne podrysowanie, niewykazujące większych zmian czy poprawek. Jeśli наносzone było metodą kalkowania z rysunku konstrukcyjnego, linie pionowe przenoszone były przy pomocy linijki, natomiast krzywe linie sklepień odręcznie. Materiałem używanym do pokrycia rewersu kartki była czarna kreda z zawartością grafitu. Następna warstwa tzw. martwego koloru lub podmalowania określała ostateczny kształt malowidła i jego efekty tonalne. Potem nakładał on kolejno niezmiernie subtelne warstwy przezroczystych i nieprzezroczystych farb, często pozostawiając widoczne podmalowanie, co dawało efekt optycznej interakcji między nimi. Nakładanie warstw ciemnej farby na ciepłe jasne podmalowanie lub odwrotnie, jasnych warstw farby na ciemniejsze i chłodne podmalowanie ze zróżnicowaną ich grubością, daje niezwykle efekty światła i cienia. Bogata różnorodność tonacji i kolorów uzyskiwana jest przy tym ograniczoną paletą barw, zaskakującą w porównaniu z bardziej złożonym stosowaniem złoceń i srebrzeń. Saenredam używał bowiem płatkowego złota i srebra, chociaż od XVI wieku naśladowano już te materiały przy pomocy innych pigmentów¹¹. Na zasadzie kontrastu z wysublimowaną, ale niemal monochromatyczną skalą barw jego malowideł, dodatek szlachetnych metali podnosił je tym bardziej do rangi klejnotów.

Kolejne dzieło, które zostało poddane pracom konserwatorskim i badaniom technologicznym w Getty Museum, różni się diametralnie od obrazu Saenredama, tak pierwotną funkcją, jak i rozmiarami oraz użytą techniką malarską.

We wrześniu 2009 roku, z inicjatywy attaché kulturalnej przy Konsulacie Generalnym RP w Los Angeles, Małgorzaty Cup, zorganizowana została w Polsce wizyta przedstawicieli Getty Museum: ówczesnego dyrektora Davida Bomforda, starszego konserwatora malarstwa Yvonne Szafran oraz starszego kuratora malarstwa Scotta Schaefera. Delegacja odwiedziła wówczas kilka muzeów polskich, poszukując dzieła, które byłoby odpowiednim kandydatem do projektu partnerstwa konserwatorskiego. Wybór padł na tryptyk Maartena van Heemskercka *Ecce Homo* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, który już rok później, w październiku 2010, odbył skomplikowaną lądowo-powietrzną podróż na kalifornijskie wybrzeże Pacyfiku. Tym razem była to pełna umowa partnerstwa konserwatorskiego, która uwzględniała bezpośrednią współpracę z konserwatorami instytucji wypożyczającej. Sukces tego projektu był udziałem specjalistów z obu stron, natomiast dla powstania publikacji podsumowującej wieloaspektowe badania oraz wystawy dokumentacyjnej wielkie znaczenie miało wsparcie finansowe Paintings Conservation Council of the J. Paul Getty Museum (Rada Konserwacji Obrazów JPGM). Również dzięki Radzie wystawa mogła przyjechać do Polski i być zaprezentowana publiczności wraz z odrestaurowanym tryptykiem na zakończenie Roku Jubileuszowego Muzeum Narodowego w Warszawie (18 maja – 31 lipca 2013).

Pracom przeprowadzanym w pracowni konserwacji Getty Museum przewodniczyła Yvonne Szafran (przy współpracy Laury Rivers i Tiarny Doherty), badania technologiczne

¹¹ G. van Heemstra, op. cit., s. 85–86.



w Getty Conservation Institute prowadził Alan Phenix z zespołem w składzie: Joy Mazurek, Catherine Patterson i Karen Trentelman. Na początkowym i końcowym etapie projektu w dwóch kilkutygodniowych sesjach brała udział konserwator Muzeum Narodowego w Warszawie, Iwona Stefańska, pracując ramię w ramię z kolegami z Los Angeles (il. 7).

Tryptyk *Ecce Homo* to bodaj najsłynniejsze dzieło niderlandzkiego renesansu w Polsce¹². Jego autor, haarlemski malarz Maarten van Heemskerck, spędził w Rzymie cztery lata (1532–1536), studiując dzieła współczesnych mu artystów – przede wszystkim Michała Anioła i Francesco Salviati – oraz starożytne ruiny i rzeźby. Rysunki dokumentujące owe relikty przeszłości zachowały się w dwóch albumach w Kupferstichkabinett w Berlinie, a co ciekawe, z przekazów wiadomo, że rysunki van Heemskercka posiadał również Saenredam, który we-

il. 7 | fig. 7

Konserwator
Muzeum Narodowego
w Warszawie, Iwona
Stefańska i konserwator
The J. Paul Getty
Museum (Paintings
Conservation
Department), Laura
Rivers w pracowni
konserwacji JPGM
National Museum
in Warsaw conservator
Iwona Stefańska and
The J. Paul Getty
Museum Paintings
Conservation
Department conservator
Laura Rivers in the JPGM
conservation workshop

fot. I photo Yvonne Szafran

¹² Maarten van Heemskerck, tryptyk *Ecce Homo*, olej, deska; z ramą (zamknięty) 188,6 × 113,2 cm; z ramą (otwarty) 188,6 × 260 × 13,2 cm; nr inw. M.Ob.595 MNW; napis i data na ramie, powtórzone dwa razy na obu pilastrach: *ESPOIR | CONFORT | DRENCKWAIRT | 1544*. Omówiony wcześniej w: *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600*, kat. zbiorów opracowali Jan Białostocki i Maria Skubiszewska przy współpracy zespołu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1979, s. 94–95, nr kat. 66, il. 74–75 (Jan Białostocki, Gabriela Lipkova), tam wcześniejsza bibliografia; Rainald Grosshans, *Maarten van Heemskerck. Die Gemälde*, Horst Boettcher Verlag, Berlin 1980, s. 159–162, nr kat. 46, il. 60, 70; *Kunst voor de Beeldenstorm: Noord-Nederlands Kunst, 1525–1580*, red. Jan Piet Filedt Kok, Willy Halsema-Kubes, Wouter Th. Klock, kat. wyst. Rijksmuseum, Amsterdam, 1986, dodatek (s. nlb.), nr kat. 135 (Jefferson Cabell Harrison, Jr.) – wyrazy wdzięczności kieruję do Anne T. Woollett za zwrócenie mojej uwagi na ów dodatek, obecny nie we wszystkich egzemplarzach publikacji oraz za przesłanie mi go; Jefferson Cabell Harrison Jr., *The Paintings of Maarten van Heemskerck: A Catalogue Raisonné*, dysertacja, University of Virginia, Charlottesville 1987, s. 475–486, nr kat. 43; szczegółowe podsumowanie w: *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa europejskiego ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu*, Muzeum Narodowe w Warszawie i Muzeum Narodowe w Gdańsku, red. Dorota Folga-Januszewska, Antoni Ziemia, Bosz, Lesko 2004, s. 158, nr kat. 37 (Hanna Benesz, z uwzględnieniem wcześniejszej bibliografii).



il. 8 | fig. 8

Maarten van Heemskerck, Oltarz *Ecce Homo* | *Ecce Homo* Altarpiece, 1544, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. dzięki uprzejmości The J. Paul Getty Museum, Los Angeles | photo: Courtesy of the The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

dług nich namalował cztery widoki starożytnych budowli Rzymu¹³. Po powrocie do Haarlemu van Heemskerck konsekwentnie wzbogacał rodzimą sztukę o wątki italianizujące i antyczne, pogłębiając jednocześnie swą skłonność do manierystycznej ekspresji i dynamizmu. Postacie o wydłużonych proporcjach ujęte bywają w gwałtownym ruchu i stłoczone ciasno w przestrzeni. Ekspresję potęguje ostra tonacja mieniących się barw. Jednak na tle innych jego dzieł, w których dominuje niepokój form i kolorów, dzieło warszawskie wyróżnia się harmonijną syntezą realistycznej tradycji niderlandzkiej w kształtowaniu portretów i tradycji włoskiej w przedstawieniu sceny religijnej.

Noszący na ramie podwójną datę 1544¹⁴ tryptyk powstał osiem lat po powrocie artysty z Italii, gdy jego warsztatowa praktyka była już w pełni ukształtowana i ugruntowana. Tajniki

¹³ G. Schwartz, M.J. Bok, op. cit. s. 272, nr kat. III–III4.

¹⁴ Anne T. Woollett jako pierwsza zauważyła, że data 1544 umieszczona jest również na otwartej księdze, którą trzyma święta Małgorzata na prawym skrzydle, obok nieczytelnego tekstu rozpoczynającego się słowem “Margarieta s...”, zob. A.T. Woollett, Y. Szafran and A. Phenix, op. cit., p. 15.



il. 9 | fig. 9

Maarten van
Heemskerck, Ołtarz
Ecce Homo | *Ecce Homo*
Altarpiece (zamknięty
| closed), 1544, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. dzięki uprzejmości
The J. Paul Getty Museum,
Los Angeles | photo: Courtesy
of the The J. Paul Getty
Museum, Los Angeles

technologii włoskich mistrzów van Heemskerck poznał w pewnym zakresie już w warsztacie swego nauczyciela Jana van Scorela, jednego z pierwszych „romanistów”, czyli artystów niderlandzkich, którzy podróżowali do Italii i tam podejmowali studia. W czasie swego pobytu w Rzymie pogłębił tę wiedzę, a po powrocie do ojczyzny do tradycyjnych północnych technik wprowadzał te nowopoznane metody i materiały, które przyczyniły się do osiągnięcia większego tempa jego i tak już dynamicznego procesu twórczego. Teoretyk sztuki i biograf niderlandzki, Karel van Mander (1548–1606) podkreślał takie cechy artysty jak pracowitość, gospodarność i niezwykłą szybkość pracy¹⁵.

Van Heemskerck namalował warszawski tryptyk na zlecenie Jana van Drenckwaerda, ważnego urzędnika miejskiego w Dordrechcie, który zamówił malowidło jako epitafium dla siebie i swojej drugiej żony, Margarethy de Jonge van Baertwyck, zmarłej w 1542 roku (il. 8–9).

¹⁵ Karel van Mander: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the first Edition of the Schilder-boeck (1603–1604): Preceded by the Lineage, Circumstances, and Place of Birth, Life, and Works of Karel van Mander, Painter and Poet, and Likewise His Death and Burial, from the Second Edition of the Schilder-boeck (1616–1618)*, vol. 4, ed. Hessel Miedema, trans. Derry Cook-Radmore, Davaco, Doornspijk 1997, s. 67.

Małżonkowie ukazani zostali w modlitewnych pozach, na klęcznikach (na których widnieją ich herby), w wiecznej kontemplacji sceny *Ecce Homo*. Donatorom towarzyszą święci patronowie z charakterystycznymi atrybutami: święty Jan Ewangelista z kielichem napełnionym trucizną oraz święta Małgorzata Antiocheńska z otwartą księgą Pisma Świętego i krzyżem, który dopomógł jej zwyciężyć smoka (szatana), tu ukazanego u jej stóp. Postacie świętych stworzone zostały również w manierze italianizującej, analogicznej do stylu kwatery środkowej *Ecce Homo*, z charakterystycznym efektem „mokrych szat”, który wydobywa kształty ciał. Ci sami święci patronowie namalowani są również na rewersach skrzydeł tryptyku w formule *en grisaille*, czyli w jednobarwnej szarobrazowej skali barw – jako fikcyjne kamienne rzeźby, co należy do dawnej tradycji niderlandzkiej, zapoczątkowanej przez Jana van Eycka.

Tablica środkowa ilustruje epizod z Ewangelii według św. Jana (J 19,4–5) – Piłat wyprowadza ubiczowanego Jezusa na ganek pretorium, by przed rozjuszonym tłumem wypowiedzieć słynne słowa: „Oto Człowiek” (łac. *Ecce Homo*), być może w nadziei, że z okazji święta gawieź podejmie decyzję o uwolnieniu Chrystusa, a nie Barabasa. W manierystycznej stylistyce, w sposobie ujęcia postaci Piłata w znanym ze starożytnych rzeźb kontrapoście oraz w ekspresji muskularnych figur wyraźnie widoczna jest włoska lekcja artysty – fascynacja zarówno sztuką antyku, jak i Michała Anioła. Scena ta, przez odrębność stylu i frontalność ujęcia spełnia tu rolę obrazu w obrazie, co dodatkowo podkreśla wspinała oryginalna, rzeźbiona w drewnie, rama. Pilastry z kandelabrowym ornamentem, motywami emblematycznymi i dewizą rodziny fundatora *Espoir confort Drenckwaert* [nadzieja pociechą Drenckwaerdtów] podtrzymują łuk iluzjonistycznego kasetonowego sklepienia. Rozbudowany program ideowy samego retabulum ołtarzowego oraz jego ramy szczegółowo omawia Anne T. Woollett¹⁶, uzupełniając wcześniejsze dane z monografii van Heemskercka Rainalda Grosshansa¹⁷.

Badania archiwalne przeprowadzonych przez autorkę w Dordrechcie przybliżają sylwetkę fundatora Jana Drenckwaerda w kontekście jego prestiżowych funkcji i struktury społecznej szesnastowiecznego miasta. Jan – syn burmistrza Dordrechtu, należał do grupy najbogatszych członków patrycjatu owego najstarszego miasta Holandii. Piastował przez wiele lat (od 1516 do swej śmierci w 1549) urząd szeryfa, porównywalny zapewne do współczesnego prokuratora, który w owych czasach stanowił godność obejmującą zarówno prawne, jak i ceremonialne obowiązki. Z van Heemskerkiem mógł zetknąć się już podczas krótkiego pobytu artysty w Dordrechcie w jego drodze powrotnej z Italii w 1536 roku. Gdy w ciągu następnych lat malarz zyskał zasłużoną renomę nowatorskiego i nowoczesnego twórcy, stał się najlepszym kandydatem na przyjęcie prestiżowego zamówienia. Prywatne tryptyki dewocyjne, często o funkcjach epitafijnych, były w Niderlandach popularne od czasów Jana van Eycka. Drenckwaerd zamówił tryptyk do rodowej kaplicy w kościele przy klasztorze augustianów w rodzinnym mieście. Poruszający religijną wyobraźnię temat *Ecce Homo* mógł być proponowany przez samego fundatora, człowieka odznaczającego się pobożnością i prawością. Artysta zaś stworzył arcydzieło, stosując dwie formuły malarstwa: tradycyjną niderlandzką w mistrzowskich portretach „żywych ludzi” i włoską dla ukazania rzeczywistości religijnej, o wyższym poziomie abstrakcji.

Woollett wykazała, że nie było to jedyne zlecenie van Heemskercka w Dordrechcie. Rok później, w 1545 roku powstało mniejsze retabulum ołtarzowe na zamówienie innej rodziny patrycjuszowskiej, spokrewnionej zresztą z Drenckwaerdtami. Obecnie środkowa część tego

¹⁶ A.T. Woollett, Y. Szafran and A. Phenix, op. cit., s. 1–27.

¹⁷ R. Grosshans, op. cit., s. 159–162, nr kat. 46.

tryptyku jest zaginiona. Losy tryptyku warszawskiego także naznaczone zostały już u zarania dramatycznymi wydarzeniami. W 1572 roku podczas tzw. Rewolty Holenderskiej musiał opuścić swe miejsce w kaplicy rodziny Drenckwaerdów. Następca Jana na urzędzie, jego bratanek, również Jan van Drenckwaerd¹⁸, gorliwy katolik podobnie jak jego stryj, zmuszony był uciec do Brukseli, tryptyk zaś został pospiesznie usunięty i zabezpieczony w sąsiadującym z kościołem domu prawnika Matthijisa Bercka. Nigdy nie powrócił na miejsce przeznaczenia, ale jest w tej chwili jedynym zachowanym retabulum ołtarzowym z kościoła augustianów. Pod koniec XVI wieku został najprawdopodobniej sprzedany do prywatnej kolekcji. W 1870 roku tryptyk pojawił się na aukcji Fabera w Stuttgarcie, zakupiony wówczas przez wrocławskiego radnego miejskiego Heinricha von Korna, a następnie został przezeń подарowany Schlesisches Museum der bildenden Künste we Wrocławiu. Około 1943 roku większość zabytków Wrocławia ewakuowano w bezpieczne miejsca, w obawie przed nalotami. Po wojnie, podczas tzw. akcji rewindykacyjnej tryptyk van Heemskercka trafił do Warszawy – od 1946 roku ekspozycyjny jest w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Specyficzny styl van Heemskercka jest wypadkową tak talentu, jak i podkreślanej przez współczesnych pracowitości, koncepcji ideowych artysty oraz technik i materiałów przezeń stosowanych. Van Heemskerck pracował szybko i pewnie, łącząc siłę ekspresji z odważnymi zestawieniami kolorystycznymi. Ów proces twórczy mógł zostać poznany i przeanalizowany dzięki szerokiemu spectrum zaawansowanych badań technologicznych, jakim warszawski tryptyk *Ecce Homo* poddany był w Getty Center. Przebadano każdą warstwę malowidła od drewnianego podłoża i gruntu, od podryśowania, imprimatury aż po laserunki dopełniające ostateczny efekt powierzchni malarskiej. Badania te z jednej strony potwierdziły historyczne przekazy van Mandera o oszczędnym, a zarazem innowacyjnym podejściu van Heemskercka do materii malarskiej, z drugiej zaś ujawniły nowe dane na temat jego techniki malarskiej, zwłaszcza użycia nietypowych dodatków i spoiw. Innowacje te częściowo odpowiedzialne były za zmiany w pierwotnej kolorystyce, które stały się widoczne po usunięciu warstw brudu, zmienionego kolorystycznie werniksu i dawnych retuszy. Szczegółowej wiedzy



il. 10 | fig. 10

Fragment il. 9
ukazujący futro z rysia
lamujące płaszcz
Jana Drenckwaerda
Detail of fig. 9 showing
Jan Drenckwaerd's
lynx-trimmed coat

fot. dzięki uprzejmości
The J. Paul Getty Museum,
Los Angeles | photo: Courtesy
of the The J. Paul Getty
Museum, Los Angeles

¹⁸ A.T. Woollett, Y. Szafran and A. Phenix, op. cit., s. 12, 23; Hermen van Duinen, *Het Dordtse drieliuk 'Ecce Homo' gerestaureerd* [online] "Dordrecht net" [dostęp: 19 lutego 2013], dostępny w Internecie: <<http://www.dordrecht.net/nieuws/2012-08-10-9787-het-dordtse-drieliuk-ecce-homo-gerestaureerd.html>> wskazuje na błędy w tekście Woollett, m.in. w imieniu bratanka Jana van Drenckwaerda starszego. Nie był to Willem, lecz Jan van Drenckwaerd (1543–1606). Ów Jan van Drenckwaerd wzmiankowany jest istotnie m.in. w piśmie Iustusa Lipsiusa, jako „skarbnik generalny”: *Iustus Lipsius Europae lumen et column: proceedings of the international colloquium, Leuven, 17–19 September 1997*, edited by Gilbert Tournoy, Jeanine de Landtsheer and Jan Papy, Leuven University Press, Leuven 1999, s. 72.



il. 11 | fig. 11

Fragmety il. 9 ukazujące reflektografię w podczerwieni (IRR) części środkowej i rewersu prawego skrzydła | Details of fig. 9 showing the infrared reflectography of the central panel and back of the right wing

fot. dzięki uprzejmości The J. Paul Getty Museum, Los Angeles | photo: Courtesy of the The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

o technice stosowanej przez van Heemskercka dostarczyły przede wszystkim badania mikroskopowe i analizy chemiczne próbek pobranych z warstwy malarskiej. Jest to metoda inwazyjna, wymagająca zgody właściciela. Operacja została wykonana pod opieką Iwony Stefańskiej, wizytującego konserwatora Muzeum Narodowego w Warszawie. Wedle obowiązujących zasad próbki pobiera się z brzegów istniejących ubytków lub z miejsc najbliższych krawędzi podłoża, a następnie przygotowuje się do badań stratygraficznych, w których rozpoznać można kolejność nakładanych przez artystę warstw malarskich i zastosowane w nich materiały. Tu zaobserwować można pierwszą innowację technologiczną zastosowaną przez

artystę. Zgodnie z częstą w jego czasach praktyką van Heemskerck zaaplikował szerokimi pociągnięciami pędzla na zwyczajowym, najprawdopodobniej kredowym, gruncie bardzo cienką warstwę imprimatury na bazie bieli ołowiowej, lecz w miejsce spoiwa olejnego zastosował klej pochodzenia zwierzęcego, który wysycha znacznie szybciej niż olej.

Obserwacja pod mikroskopem pozwala również rozpoznać mieszanki pigmentów i sposób, w jaki artysta uzyskiwał poszczególne tonacje barw i efekty optyczne. W warszawskim tryptyku najbardziej charakterystyczną cechą okazało się szerokie zastosowanie błękitnego pigmentu – smalty, tańszej nie tylko od szlachetnej ultramaryny, ale również od azurytu, który tu także został użyty, lecz w sposób oszczędny i dość zaskakująco prawie wyłącznie w warstwie podmalówki, pod farbami zawierającymi smaltę. Smalta, która jest sproszkowanym szkłem potasowym z zawartością kobaltu, stała się pigmentem częściej stosowanym w XVI wieku, kiedy dostępność kruszców lapis lazuli (źródła ultramaryny) i azurytu – pomimo ich wysokiej ceny – w istotny sposób się zmniejszyła. Najprawdopodobniej nie zdawano sobie wówczas sprawy, że smalta okaże się pigmentem z czasem tracącym swój intensywny kolor błękitu o lekko fioletowym odcieniu, który musiał być szczególnie atrakcyjny dla van Heemskercka preferującego mocne barwy¹⁹. Van Mander charakteryzuje artystę jako osobę gospodarną i oszczędną. Poza użyciem tańszej smalty potwierdzić to może kolejne odkrycie laboratoryjne: obecność specyficznych wypełniaczy. W podmalówce z zawartością azurytu była to biel kostna i popiół kostny, zaś w czerwonych barwnikach i czarnych farbách – sproszkowane szkło. Wypełniacze dodawały objętości drogiemu pigmentowi i wzbogacały farbę o dodatkowe efekty optyczne. Zawartość barwnika była zmniejszona, lecz równocześnie mógł on zostać skuteczniej rozprowadzony w farbie, ponadto wypełniacze przyspieszały czas schnięcia warstwy malarskiej i wspomagały (zwłaszcza szkło) jej przezroczystość. O szybkim wykonaniu obrazu i pewności ręki malarza świadczą również takie cechy technologiczne jak: budowanie koloru przy pomocy prostych mieszanin, złożonych z jednego lub dwóch pigmentów i barwników oraz proste modelowanie światłocieniowe, polegające na wzmocnieniu światła swobodnie nakładanymi pociągnięciami pędzla oraz pogłębianiu efektów światłocieniowych laserunkami. Był on też świadomy różnic wynikających z zastosowania różnych rodzajów spoiw olejnych. Zgodnie z praktyką włoską, oleju orzechowego dodawał do jasnych kolorów, a żółknący z czasem olej lniany do ciemnych partii.

Potwierdzeniem opinii szesnastowiecznego autora o bardzo szybkim i pewnym pędzlu van Heemskercka jest nie tylko użycie materiałów takich jak wspomniane wypełniacze czy klej w warstwie



il. 12 | fig. 12

Fragment il. 9 ukazujący falbankowe wykończenie płaszcza Pilata, położone w ostatniej fazie malowania na tle pierwotnego, prostego zarysu kompozycyjnego
 | Detail of fig. 9 showing the scalloped edge of Pilate's drapery, added in the last stage of painting over the initial simple sketch of the composition

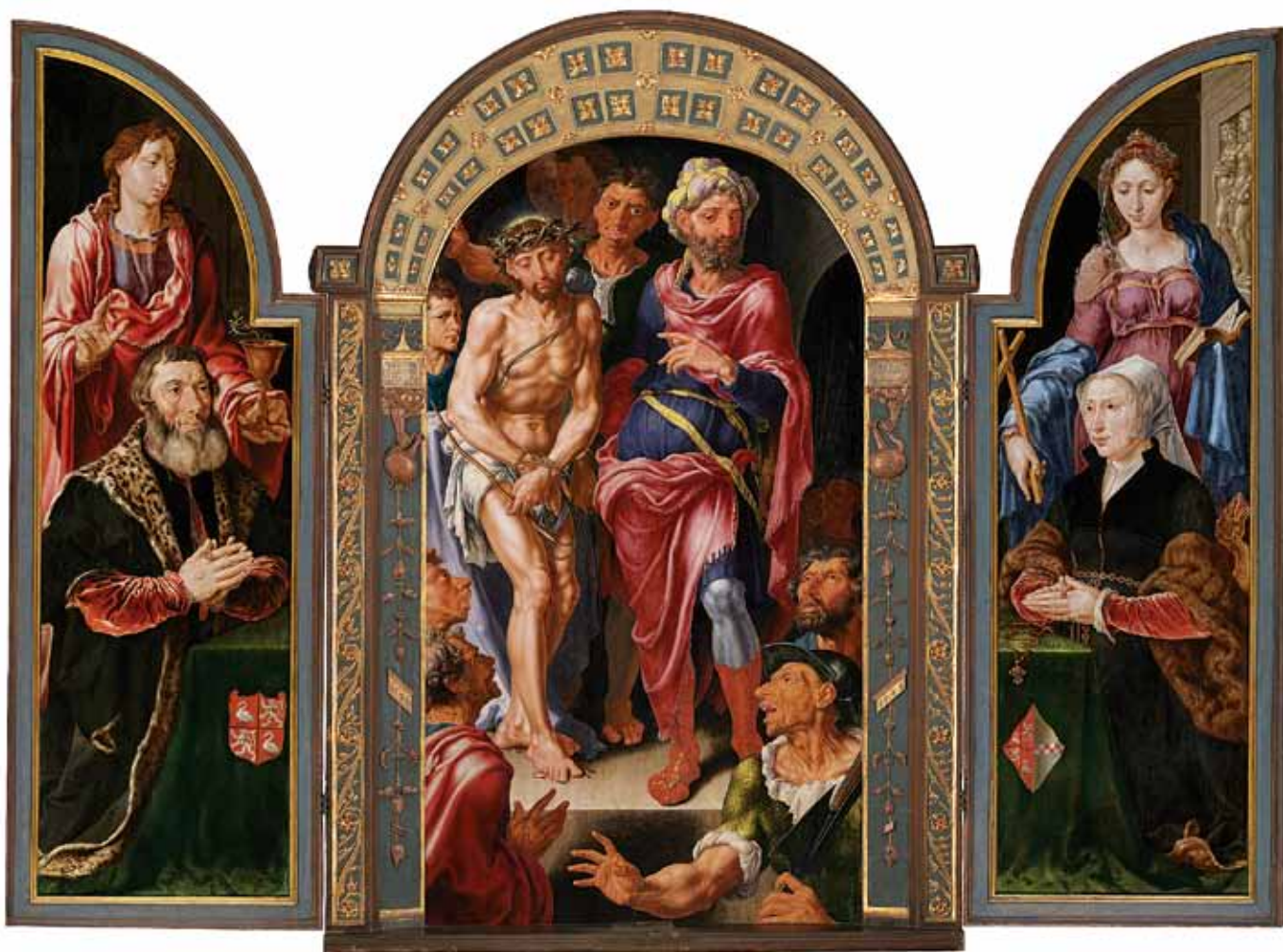
fot. dzięki uprzejmości The J. Paul Getty Museum, Los Angeles | photo: Courtesy of the The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

il. 13 | fig. 13

Fragment il. 9 ukazujący smoka unoszącego się nad kielich świętego Jana Ewangelisty na awersie lewego skrzydła
 | Detail of fig. 9 showing a dragon rising from Saint John the Evangelist's goblet on the left wing

fot. dzięki uprzejmości The J. Paul Getty Museum, Los Angeles | photo: Courtesy of the The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

¹⁹ A.T. Woollett, Y. Szafran and A. Phenix, op. cit., s. 51.



il. 14 | fig. 14

Maarten van Heemskerck, Oltarz *Ecce Homo* | *Ecce Homo* Altarpiece, cyfrowa symulacja pierwotnych kolorów malowideł na wewnętrznych stronach tryptyku | Digital simulation of the original colours of the paintings on the inner sides of the triptych's panels

fot. dzięki uprzejmości The J. Paul Getty Museum, Los Angeles | photo: Courtesy of the The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

imprimatury, ale też dynamiczny sposób prowadzenia i uderzeń pędzla, co zdradzają włoski z pędzla miejscami zatopione w farbie. Spontaniczny, wręcz impulsywny sposób malowania widoczny jest gołym okiem na przykład w zaznaczonych szkicowo bardzo cienką warstwą farby twarzach w tle. Szybkimi i niezwykle pewnymi pociągnięciami pędzla ukształtowany został w ostatniej chwili diadem świętej Małgorzaty, a krótkimi uderzeniami – futro z rysia lamujące płaszcz Jana Drenckwaerdta²⁰ (il. 10). Taki styl pracy odróżnia van Heemskercka od wcześniejszych i współczesnych mu artystów niderlandzkich, a nawet od zaprezentowanej powyżej techniki młodszego o wiek Saenredama.

Specyfikę pracy van Heemskercka potwierdza również cały szereg nieinwazyjnych badań technologicznych, jakim poddano tryptyk w naukowych laboratoriach Getty Conservation Institute. Wykonano obserwację całej powierzchni malarskiej pod mikroskopem stereoskopowym oraz badania w promieniach rentgenowskich (RTG), w ultrafiolecie i w podczerwieni. Reflektografia w podczerwieni (IRR) ujawniła bardzo ciekawą różnicę w kształtowaniu figur

²⁰ Ibidem, s. 64, 74–75, il. 59–60.



między rewersami skrzydeł bocznych, a scenami wewnątrz otwartego tryptyku. Badanie to wydobywa podrysowanie, czyli rysunek kompozycyjny kładziony bezpośrednio na warstwie gruntu czarnymi pigmentami: kredą, węglem drzewnym lub atramentem, na sucho lub też pędzlem, po zmieszaniu ze spoiwem. Podrysowanie wykonane czerwonym pigmentem w promieniowaniu podczerwonym nie uwidacznia się. Na rewersach skrzydeł bocznych warszawskiego tryptyku wykryto wyraźne, bardzo spontaniczne, autorskie podrysowanie, zaś w scenach wewnętrznych rysunek pod warstwami malarskimi jest niewidoczny (il. 11). Fakt ten notowany jest jeszcze w innych obrazach van Heemskercka, można zatem wnioskować, że na wewnętrznych częściach tryptyku artysta wybrał do podrysowania materiał w kolorze czerwonym lub tusz żelazowo-galusowy. Może o tym świadczyć również fragment jego obrazu *Święty Łukasz malujący Madonnę* (Musée des Beaux-Arts, Rennes), ukazujący, jak święty Łukasz kładzie podrysowanie pędzlem i farbą w kolorze sepii²¹. Obraz z Rennes, datowany na rok 1545, czyli rok później niż warszawski tryptyk *Ecce Homo*, może być wskazówką, że właśnie w tym okresie artysta częściej stosował tę technikę. Nie wiadomo jednak, dlaczego na rewersach skrzydeł wybrał podrysowanie czarną kredą. Końcowe malowidła *en grisaille* różnią się stylistyką i od dawna uznaje się, że wykonane zostały przez warsztatowych współpracowników.

Badania IRR i RTG nie wykazują niemal żadnych zmian kompozycyjnych dokonywanych w trakcie pracy, poza dwoma szczegółami: łabędzie na herbie Jana Drenckwaerda pierwotnie miały głowy wzniesione wyżej i dzioby otwarte, a na rewersie ponad prawym ramieniem figury świętego Jana umieszczony był dodatkowy łabędź. Natomiast w ostatniej fazie mistrz mógł spontanicznie dodać takie motywy jak falbankowe wykończenie płaszcza Piłata w sąsiedztwie jego dłoni (tam widoczny jeszcze pierwotny, prosty zarys kompozycyjny – il. 12) czy

il. 15 | fig. 15

Dramat i nabożność. Warszawski tryptyk Ecce Homo Maertena van Heemskercka, wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie, 18 maja – 31 lipca 2013 | *Drama and Devotion. Heemskerck's Ecce Homo Altarpiece from Warsaw*, exhibition at the National Museum in Warsaw, May 18 – July 31 2013

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

²¹ Jill Dunkerton, Aviva Burnstock, Alistair Smith, *Two Wings of an Altarpiece by Martin van Heemskerck*, „National Gallery Technical Bulletin” 1988, vol. 12, s. 28; A.T. Woollett, Y. Szafran and A. Phenix, op. cit., s. 48, il. 24.

po mistrzowski modelowany paroma pociągnięciami pędzla, wspomniany diadem świętej Małgorzaty i mały smok unoszący się znad kielicha świętego Jana na lewym wewnętrznym skrzydle (il. 13).

Wśród wielu wyników badań szczególnie cenna i pouczająca jest próba cyfrowego odtworzenia pierwotnej kolorystyki warszawskiego tryptyku, która za względu na dobór specyficznych – choć charakterystycznych w twórczości van Heemskercka – materiałów straciła wiele z oryginalnej intensywności barw (il. 14).

Jako warunek umowy partnerstwa pomiędzy Getty Museum i Muzeum Narodowym w Warszawie tryptyk prezentowany był publiczności w Los Angeles od czerwca 2012 do kwietnia 2013 roku wraz z wystawą dokumentacyjną, która w atrakcyjny sposób przedstawiała informacje o artyście i o powstaniu malowidła w jego historycznym kontekście, z przedstawieniem pierwotnej lokalizacji tryptyku w kaplicy rodziny Drenckwaerd w kościele augustianów w Dordrechcie, jak też informacje o technikach malarskich van Heemskercka, materiałach i barwnikach przezeń używanych. Fotogramy wykonane w proporcjach zbliżonych do rzeczywistych ukazywały „to, co znajduje się pod powierzchnią” malowidła: skrzydła i część środkową tryptyku można było oglądać w luminescencji UV, w promieniach RTG i reflektogramach w podczerwieni. Prezentowane były także wykonane pod mikroskopem fotografie próbek pobranych z obrazu, które ukazują kolejne warstwy malarskie oraz analizę zmian, jakie w nich zachodziły z upływem czasu. Pokaz, powtórzony w całości w Muzeum Narodowym w Warszawie, cieszył się ogromnym zainteresowaniem publiczności zarówno amerykańskiej, jak i warszawskiej (il. 15).

Można z mocą stwierdzić, że korzyść z takiej współpracy pomiędzy obydwoma instytucjami jest obopólna: J. Paul Getty Museum dzięki swemu znakomitemu wyposażeniu laboratoryjnemu przyczynia się do poszerzenia wiedzy dotyczącej twórczych procesów powstawania wybitnych dzieł sztuki oraz technik stosowanych przez artystów, równocześnie prezentując owoc swej pracy w publikacji i poglądowej ekspozycji. Muzeum Narodowe w Warszawie zyskuje zaś odrestaurowane w bezpośrednim partnerstwie dzieła z pełną dokumentacją naukową, która może stanowić bazę do dalszych studiów i interpretacji oraz umacnia renomę swych zbiorów, wśród których znajdują się dzieła sztuki o najwyższym artystycznym poziomie.

Autorka pragnie gorąco podziękować dr Grażynie Bastek i Iwonie Stefańskiej za liczne konsultacje i pomoc w dziedzinie technologii malarskich i terminologii.