

Konserwacja *Mężczyzny w ciemnym stroju* Govaerta Flincka w Muzeum Narodowym w Warszawie

Pozyskany przez Muzeum Narodowe w Warszawie obraz Govaerta Flincka *Mężczyzna w ciemnym stroju* został w 2005 roku poddany konserwacji przez autorkę niniejszego artykułu¹. Decyzja przeprowadzenia zabiegów konserwatorskich umożliwiła pobranie próbek warstwy malarskiej z różnych fragmentów kompozycji, w celu wykonania szeregu badań chemiczno-fizycznych, pozwalających na dokładniejsze określenie techniczno-technologicznej budowy dzieła. Obraz Flincka – ucznia Rembrandta – dostarczył ciekawego materiału badawczego, potwierdzającego duże podobieństwo techniki i technologii malarskiej z warsztatem wielkiego mistrza. Autorka ma nadzieję, że wyniki badań stanowiąc będą interesujący materiał porównawczy dla badaczy malarstwa z kręgu Rembrandta².

Stan zachowania obrazu przed konserwacją

Stan drewnianego podłoża, składającego się z trzech desek dębowych w układzie wertykalnym, o wymiarach: 91,5 × 69,3 cm i grubości około 0,4 cm, był dobry. Na odwrocie obrazu łączy desek pozostają niewidoczne na skutek zamontowanego później, podczas zabiegów konserwatorskich, ruchomego parkietu. Prawdopodobnie wtedy też, przed jego nałożeniem, podłoże zostało ścienione do około 0,4 cm grubości. Obecnie parkiet (o grubości również ok. 0,4 cm) stanowi integralną część podobrazia. Złącza desek od strony lica były widoczne poprzez otwarte spoiny, ubytki warstwy malarskiej i wykruszenia. Prawie na całej długości szczelin zaznaczały się zbyt szeroko założone kity, zmienione kolorystycznie retusze i przemalowania.

Oryginalna warstwa malarska jest zróżnicowana. Cienka i gładka w miejscach karnacji, włosów i nieba, w partii pejzażu, drzew i listowia zaś – gruba, impastowa, o mocno zarysowanej fakturze i szerokiej siatce spękań. Warstwa malarska w partii nieba uległa największemu zniszczeniu. Widoczne są obszary jej dezintegracji spowodowane zmianami wymiarowymi drewna oraz deformacje z różnych okresów powstałe na skutek odspojień.

¹ Obszerniejsze opracowanie tematu w przygotowaniu.

² Serdeczne podziękowania autorki za współpracę i konsultacje zechcą przyjąć: dr hab. Aleksandra Krupska, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie; Anna Nowicka, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Zakład Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie; dr inż. Irmina Zadrożna, Wydział Chemii, Politechnika Warszawska; Marek Wróbel, Pracownia Mikroskopii Elektronowej i Mikroanalizy, Instytut Hydrogeologii i Geologii Inżynierskiej, Uniwersytet Warszawski; prof. Antoni Ziemia, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski i Muzeum Narodowe w Warszawie; dr Elżbieta Pilecka-Pietrusińska, Pracownia Konserwacji Sztuki Nowożytniej na Podłożu Drewnianym, Muzeum Narodowe w Warszawie; Piotr Lisowski, Pracownia Konserwacji Malarstwa Sztalugowego, Muzeum Narodowe w Warszawie; Krzysztof Wilczyński, Ligier Studio przy Muzeum Narodowym w Warszawie.

il. 1 | fig. 1

Govaert Flinck,
*Mężczyzna w ciemnym
stroju* | *Portrait of
a Man in a Dark
Costume*, obraz przed
konserwacją, próby
czyszczenia | painting
before conservation,
with cleaning tests

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie





il. 2 | fig. 2

Obraz po usunięciu
werniksu | Painting after
removal of varnish

fot. I photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

il. 3 | fig. 3

Obraz po oczyszczeniu
| Painting after cleaning

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie





il. 4 | fig. 4

Obraz po konserwacji
| Painting after
conservation

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 5 | fig. 5

Parkietaż – odwrocie
| Cradling system
on the back

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

W stanie sprzed konserwacji widoczne były liczne i rozległe retusze, zmienione kolorystycznie, czasami kładzione bezpośrednio w ubytkach zaprawy lub na niezbyt dobrze opracowanej powierzchni kitów. Uzupełnienia zaprawy, powstałe w różnych przedziałach czasowych, zróżnicowane były zarówno pod względem wyglądu, faktury, jak i rodzaju zastosowanych materiałów. Wiele retuszy było zmatowiałych, inne zaś wyblyszczone, często założone zbyt szeroko. Całość pokrywała warstwa mocno pociemniałego, zmienionego kolorystycznie werniksu, który zniekształcał właściwą tonację obrazu.

Poprzednie konserwacje

Widoczne są pozostałości i ślady po kilku dawnych konserwacjach przeprowadzonych w nieznanym miejscu i czasie. Podczas jednej z nich pocieniono oryginalne podobrazie dębowe i dodano konstrukcję parkietu ruchomego, składającego się z dziewięciu drewnianych listew w układzie wertykalnym, na stałe przymocowanych do odwrocia obrazu, i dziewięciu ruchomych w układzie horyzontalnym. O wcześniejszych zabiegach konserwatorskich świadczyły liczne, szeroko założone kity, pokryte zmienionymi kolorystycznie retuszami i przemalowaniami. W wielu fragmentach kompozycji, szczególnie w partii nieba, stanowiącym tło dla postaci mężczyzny, podczas jednej z poprzednich prac renowatorskich dokonano śmiałej ingerencji malarskiej – przemalowania. Tu obszar pokryty farbą znacznie wykraczał poza miejsca ubytków oryginalnej warstwy malarskiej, usiłując zamaskować liczne jej zniszczenia. Całość lica została pokryta grubą powłoką kilkuwarstwowego werniksu, prawdopodobnie mastyksowego (obserwacje w świetle ultrafioletowym).

Wykonane badania

- Obraz poddano wnikliwym oględzinom zarówno w świetle widzialnym przy pomocy binokularu i lupy powiększającej, jak i w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem ultrafioletowym (UV) oraz w promieniach podczerwieni (IR)³.
- Analiza warstw technologicznych próbek została opracowana na podstawie:
 - stratygrafii przekrojów warstw malarskich,
 - fotografii mikroskopowych w świetle widzialnym i przechodzącym,

³ Dokumentacja fotograficzna, w tym fotografie specjalistyczne w UV, została wykonana przez Krzysztofa Wilczyńskiego z Ligier Studio przy Muzeum Narodowym w Warszawie, a fotografie w IR – przez Piotra Lisowskiego z Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego Muzeum Narodowego w Warszawie.



il. 6 | fig. 6

Fragment obrazu
przed oczyszczeniem
i konserwacją | Detail
before cleaning and
restoration

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

- badań mikrochemicznych identyfikujących pigmenty warstwy malarskiej i wypełniacze zaprawy w poszczególnych próbkach⁴,
- obrazów skaningowych i widm metodą energodispersyjnej mikroanalizy rentgenowskiej (SEM-EDS)⁵, służącą do określenia składu pierwiastkowego.
- W celu identyfikacji medium użytego przez artystę wykonano analizę spoiw z pobranych próbek przy użyciu dwóch niezależnych technik spektroskopowych: chromatografii gazowej sprzężonej ze spektrometrią masową GC-MS oraz, dla kilku próbek, spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR). Spektroskopia w podczerwieni służyła do potwierdzenia wyników uzyskanych metodą GC-MS⁶.

Wnioski z badań

- W zaprawie zidentyfikowano wypełniacze, takie jak: kreda, biel ołowiowa oraz niewielki dodatek żółci żelazowej. Rozpoznano spoiwo emulsyjne o składzie: wodny roztwór kleju glutynowego i olej lniany. Jest to zgodne z opisanymi przez Rembrandt Research

⁴ Identyfikację pigmentów i wypełniaczy zaprawy wykonała Anna Nowicka z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

⁵ Analizę wykonał Marek Wróbel w Pracowni Mikroskopii Elektronowej i Mikroanalizy w Instytucie Hydrogeologii i Geologii Inżynierskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

⁶ Analizę tę przeprowadziła dr inż. Irmína Zadrożna na Wydziale Chemii Politechniki Warszawskiej.



il. 7 | fig. 7

Fragment obrazu podczas konserwacji, z widocznymi retuszami i przemalowaniami
Detail with visible retouchings and overpaintings

fot. I photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 8 | fig. 8

Fragment obrazu podczas usuwania przemalowań i retuszów
Detail during removal of overpaintings

fot. I photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

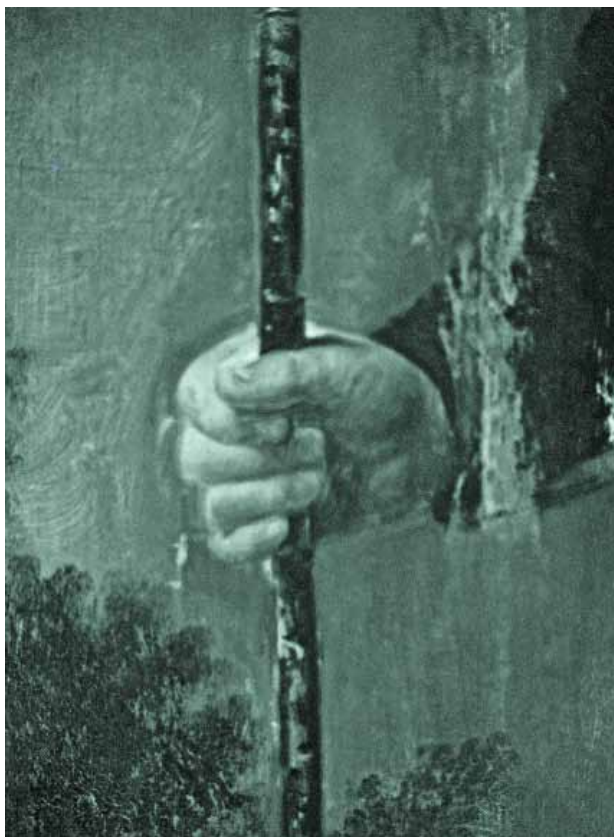
Project procesami techniczno-technologicznymi warsztatu Rembrandta⁷.

- Spoiwem użytym do wykonania warstw malarskich jest emulsja żółtka jaja kurzego z domieszką gum roślinnych z roztworem żywicy pochodzenia naturalnego i oleju lnianego. Ten rodzaj spoiwa – łączący w emulsji jajo z olejem lnianym przy obecności gum – jest, jak wykazują badania Karin Groen, interpretowane przez Ernsta van de Weteringa, typowy dla techniki Rembrandta i jego warsztatu⁸. Brak oleju orzechowego stosowanego przez Ferdinanda Bola do farb w partiach bieli (w pozostałych używał oleju lnianego), potwierdza atrybucję obrazu Flinckowi, a nie temu właśnie uczniowi Rembrandta⁹. Dodatek żywic,

⁷ Karin M. Groen, *Grounds in Rembrandt's workshop and in paintings by his contemporaries* [w:] Ernst van de Wetering, Michiel Franken et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 4, *The Self-Portraits*, Springer, Dordrecht 2005, s. 318–334.

⁸ Karin M. Groen, *An Investigation of the Use of Binding Medium by Rembrandt. Chemical Analyses and Rheology*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung” 1997, vol. 2, no. 2; Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1997, rozdz. 9, *The Search for Rembrandt's Binding Medium*, s. 225–243, zwł. s. 236–241.

⁹ Raymond White, Jo Kirby, *Rembrandt and His Circle. Seventeenth-Century Dutch Paint Media Re-examined*, „National Gallery Technical Bulletin” 1994, vol. 15, s. 64–78, zwł. s. 66 i 71.



wynikający z wmieszania do spoiwa nieznacznych ilości werniksu, był charakterystycznym sposobem działania malarzy z warsztatu i kręgu Rembrandta¹⁰.

- Pigmenty użyte w procesie malowania obrazu – takie jak: biel ołowiowa, czerń kostna, czerń lampowa, smalta¹¹, żółcień żelazowa i żółcień ołowiowo-cynowa, ziemia zielona, malachit (prawdopodobnie sztuczny), brąz bitumiczny oraz czerwień organiczna¹² – należą do charakterystycznych dla wieku XVII i są znamienne dla palety warsztatu Rembrandta, mistrza Govaerta Flincka.

il. 9 | fig. 9

Fragment prawej ręki z widocznymi *pentimenti* w promieniach podczerwieni | Detail of the right hand with *pentimenti* visible in IR light

fot. | photo Piotr Lisowski

¹⁰ Raymond White, Jennifer Pilc, *Analyses of Paint Media*, „National Gallery Technical Bulletin” 1995, vol. 16, s. 85–95, zwł. s. 88–89; Raymond White, Jennifer Pilc, Jo Kirby, *Analyses of Paint Media*, „National Gallery Technical Bulletin” 1998, vol. 19, s. 74–95, zwł. s. 77–79, 88–89; Raymond White, Catherine Higgitt, *Rembrandt's Paint Medium* [w:] David Bomford, Christopher Brown, Ashok Roy et al., *Art in the Making. Rembrandt*, kat. wyst., The National Gallery, 12 października 1988 – 17 stycznia 1989, The National Gallery, London 1988, s. 48–51, zwł. s. 50. Zob. E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit.

¹¹ O użyciu smalty w technice Rembrandta i jego warsztatu: Ashok Roy, Jo Kirby, *Rembrandt's palette* [w:] D. Bomford, Ch. Brown, A. Roy et al., *Art in the Making...*, op. cit., s. 35–47, zwł. s. 46; R. White, C. Higgitt, *Rembrandt's Paint Medium*, op. cit., s. 48–51, zwł. s. 51. Por. także: E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., s. 235.

¹² A. Roy, J. Kirby, *Rembrandt's palette*, op. cit.; E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., passim.

il. 10 | fig. 10

Fotografia głowy w promieniach podczerwieni | Detail of the head showing the drawing underneath the painting layer visible in IR light

fot. | photo Piotr Lisowski

il. 11 | fig. 11

Stratygrafia z partii żółtozielonej trawy pokazuje dwuwarstwową zaprawę i trzy warstwy malarskie | Cross-section of the yellow-green grass area showing the double ground and three layers of paint

fot. | photo Anna Nowicka



Budowa technologiczna obrazu

Malowidło zostało zbudowane na podłożu drewnianym, na cienkiej warstwie zaprawy w kolorze białym (kremowym) i, w zależności od miejsca kompozycji, składa się z dwóch, trzech (do czterech w partii listowia) warstw malarskich.

Deski dębowego podobrazia zostały pokryte dwuwarstwową zaprawą. Pierwsza warstwa w kolorze kremowym jest kładzona raczej cienko, przesączona pociemniałym spoiwem, prawdopodobnie wtarta w fakturę włókien podobrazia w celu wyrównania jego płaszczyzny. Druga warstwa jest również cienka, w kolorze kremowym, zawiera w swym składzie kredę, biel ołowiową oraz żółcień żelazową. Pełni ona rolę imprimitury – według określenia Karela van Mandera z 1604 inaczej nazywanej *primuersel* – i jest znamieną dla holenderskiego malarstwa tablicowego, nadając gruntowi tonację jasnożółtawobrunatną (w przeciwieństwie do szarej, szarobrunatnej lub szarojasnobrunatnej górnej warstwy gruntu w obrazach na płótnie)¹³. Na tym podkładzie został wykonany rysunek przy użyciu mieszaniny czerni kostnej, bieli ołowiowej oraz związków żelaza (żółcień?). Rysunek artysta potraktował swobodnie, poprawiając swą kreskę w poszukiwaniu właściwej formy. Obserwując *pentimenti*, należy uznać, że tworzył kompozycję dynamicznie, szukając właściwej formy dla przedstawienia portretowanej osoby.

Swoje poszukiwania malarz kontynuował również w dalszych etapach pracy. W warstwie podmalowania zmienił pierwotną koncepcję, pozostawiając *pentimenti*, widoczne obecnie w promieniowaniu podczerwonym. Ostateczny efekt osiągnął, nakładając drugą warstwę malarską – modelunku.

¹³ K. M. Groen, *An Investigation...*, op. cit. Zob. też: E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., rozdz. 2, *Painting Materials and Working Methods of the Young Rembrandt. The Ground*, s. 17–23; Ashok Roy, *The ground layer: function and type* [w:] D. Bomford, Ch. Brown, A. Roy et al., *Art in the Making...*, op. cit., s. 27–29.



il. 12 | fig. 12

Stratygrafia z partii nieba również pokazuje dwuwarstwową zaprawę i trzy warstwy malarskie
 | Cross-section of the sky area also showing the double ground and three layers of paint

fot. | photo Anna Nowicka

Zastosowane przez Flincka spoiwo emulsyjne (jak wskazano wyżej – znamienne dla techniki warsztatu Rembrandta) dało mu możliwość szybszej pracy nad warstwą malarską.

Pigmentami zidentyfikowanymi w obrazie artysty są: biel ołowiowa, kreda, smalta, malachit, ziemia zielona, czern kostna, czern lampowa, żółcień ołowiowo-cynowa, żółcień żelazowa, czerwień organiczna (koszenila?) oraz brąz bitumiczny. Tak skromna paleta jest zawsze charakterystyczna dla warsztatu Rembrandta w jego dojrzałym okresie (lata 1630–1640)¹⁴. I tak przykładowo w podmalówce partii nieba stwierdzono biel ołowiową, smaltę z dodatkiem czerni. Na leżącej na podmalówce warstwie modelunku stwierdzono obecność bieli ołowiowej, smalty, żółcień żelazowej i czerwieni organicznej.

W pejzażu artysta w sposób zróżnicowany potraktował partię ziemi, trawy, które namalował w cienkiej warstwie, zaś liście drzew i krzaków zostały wymodelowane impastowo. W warstwie pierwszej, w podmalówce, zidentyfikowano: biel ołowiową, czern (czern kostną, być może z dodatkiem sadzy), związki żelaza (żółcień żelazowa?). W warstwie drugiej, modelunkowej: biel ołowiową oraz dodatek czerni, prawdopodobnie sadzy. A w samych światłach – biel ołowiową, żółcień żelazową i niewielką ilość smalty.

Z kolei w podmalówce liści krzaków i drzew stwierdzono ziemię zieloną, biel ołowiową oraz związki miedzi. Modelunek zawiera żółcień żelazową, biel ołowiową, ziemię zieloną, czerwień organiczną, dodatek niewielkiej ilości smalty i związków miedzi. Podniesienie światła wymodelowano żółciecią cynowo-ołowiową z bielą ołowiową; zidentyfikowano też związki żelaza i śladową ilość związków miedzi. Leżąca na nich warstwa (laserunek pogłębiający lokalny kolor) zawiera zielen miedziową (malachit syntetyczny?), związki żelaza, żółcień organiczną i brąz bitumiczny.

¹⁴ A. Roy, J. Kirby, *Rembrandt's palette*, op. cit.; E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., passim.

W partii karnacji zidentyfikowano biel ołowiową, czerwień żelazową, dodatek żółcieni (prawdopodobnie żelazowej). Ciemny, prawie monochromatyczny ubiór mężczyzny malarz uzyskał, stosując czernie – kostną i lampową – z dodatkiem żółcieni żelazowej (prawdopodobnie sieny).

Prace konserwatorskie

Prace konserwatorskie, które przebiegały zgodnie z ustalonym komisyjnie programem, miały za zadanie przywrócenie utraconych walorów estetycznych dzieła Flincka poprzez usunięcie mocno pożółkłych, wręcz brunatnych, grubych warstw nieoryginalnego werniksu, zmienionych kolorystycznie retuszy oraz przemalowań.

Po oczyszczeniu lica i odwrócia z kurzu i powierzchniowych zabrudzeń przystąpiono do przeprowadzenia zabiegu stabilizującego warstwy malarskie, przywracając im adhezję i kohezję, poprzez podklejenie wszelkich odspojień i wykruszeń. Zabieg ten przeprowadzono miejscowo, wykorzystując wspomaganie termiczne i nacisk w celu osiągnięcia mocniejszej spoiny. Później, po starannym doborze odpowiednich rozpuszczalników, usunięto nieoryginalne, zmienione kolorystycznie i częściowo rozłożone powłoki werniksu.

W kolejnym etapie prac obraz zbadano w luminescencji wzbudzonej promieniami UV i określono obszary nieoryginalnych warstw technologicznych oraz pozostałości częściowo usuniętego werniksu wtórnego. Zdjęto rozległe przemalowania, które, choć nie zmieniały koncepcji artysty, to jednak były opracowane niedbale i uległy zmianie kolorystycznej, odsłaniając zniszczony w tych miejscach oryginał.

Następnie dokonano korekty kitów, wyłącznie w niezbędnym zakresie, oraz uzupełniono ubytki zaprawy. Powierzchnię kitów starano się upodobnić do faktury lokalnej oryginalnej warstwy malarskiej i zaizolowano, stosując werniks retuszerski.

Opracowanie estetyczne wykonano w dwóch fazach. Pierwsza polegała na retuszu naśladowczym przy zastosowaniu farb akwarelowych, druga zaś na wykończeniu w technice żywicznej. Lico malowidła zabezpieczono warstwą werniksu końcowego, dokonując jednocześnie ujednolicenia połysku na jego powierzchni, niwelując wszelkie zmatowienia i wyblyszczczenia i uzyskując homogeniczny wyraz estetyczny całości malowidła. Werniks ten spełniać ma rolę zabezpieczającą powierzchnię obrazu, chroniąc go przed niekorzystnymi wpływami zmian cieplno-wilgotnościowych, urazami mechanicznymi, szkodliwymi oparami gazów oraz promieniowaniem UV.