

Tytus Sawicki

Technika Michaela Willmanna na przykładzie dwóch obrazów z łubińskiego cyklu "Męczeństw" - "Męczeństwa św. Piotra" i "Męczeństwa św. Pawła"

Ochrona Zabytków 53/1 (208), 39-47

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TECHNIKA MICHAELA WILLMANNNA NA PRZYKŁADZIE DWÓCH OBRAZÓW Z LUBIAŃSKIEGO CYKLU MĘCZEŃSTW — MĘCZEŃSTWA ŚW. PIOTRA I MĘCZEŃSTWA ŚW. PAWŁA

Sposób malowania Michaela Willmanna zdradza wpływ największych mistrzów baroku, lecz jest na tyle charakterystyczny, że wśród bogatej spuścizny malarzkiej XVII w. jego obrazy są łatwo rozpoznawalne. Dwa malowidła pochodzące z lubiańskiego cyklu — *Męczeństwo św. Piotra* i *Męczeństwo św. Pawła* powstały w 1661 r. i są przykładem uformowanej techniki i dojrzałego kunsztu artystycznego.

W tajniki malarstwa wprowadzał młodego artystę ojciec — malarz z Królewca, Piotr Willmann, którego obrazy nie dotrwały do naszych czasów¹. Z Królewca Willmann udał się po dalsze nauki do Niderlandów. Największe znaczenie dla ukształtowania się warsztatu technicznego Willmanna miał jego pobyt w Amsterdamie. Niestety, nie stać go było na opłacenie nauki w tamtejszych pracowniach sławnych mistrzów. Do niedawna panowało przekonanie, że terminował w pracowni Rembrandta, co było spowodowane błędnym odczytaniem tekstu biografii malarza zamieszczonej w łacińskim wydaniu *Teutsche Akademie* Joachima von Söndrarta². Z tego co pisze Söndrart wynika raczej, że Willmann samodzielnie uczył się warsztatu malarzkiego. W ćwiczeniach rysunkowych pomocny był mu zbiór tzw. prototypów, czyli najprawdopodobniej miedziorytniczych odbitek będących ówczesnymi formami reprodukcji dzieł uznanych mistrzów³. Poza tym artysta starał się, gdziekolwiek się znalazł, „obejrzeć wszelkie sławne arcydzieła”⁴, była to bowiem dla niego jedyna możliwość podpatrzenia sposobu malowania wielkich malarzy baroku — Rubensa, van Dycka, Rembrandta, Jacoba Bachera i innych. Edukację artystyczną dopełniły pobyty w Pradze, gdzie miał okazję obejrzeć cesarską galerię malarstwa oraz w Berlinie (po 1656 r.), gdzie był malarzem dworskim elektora brandenburskiego Fryderyka Wilhelma. Brak środków finansowych uniemożliwił Willmannowi podróż do Włoch, które były uznawane w Niderlandach za ojczyznę klasycznej (prototypowej) sztuki.

Willmann przystępując do realizacji lubiańskiego cyklu *Męczeństw*, do którego należą dwa obrazy obecnie znajdujące się w kościele św. Stanisława Kostki w Warszawie, był już artystą władającym perfekcyjnie techniką olejną. Monumentalny format tych kompozycji wymagał rozmachu i szybkiej techniki malowania. Stąd też bardzo przydatne okazały się w pracy nad nimi umiejętności rysunkowe opanowane dzięki żmudnym ćwiczeniom z miedziorytniczymi wzorami oraz podpatrzone u barokowych mistrzów tajniki śmiałego i efektownego sposobu malowania farbami olejnymi.

Konserwacja w latach 1998 i 1999 dwóch obrazów z kościoła św. Stanisława Kostki pozwoliła ustalić, na podstawie obserwacji oraz badań warstwy malarzkiej i płótna, szereg ciekawych szczegółów dotyczących techniki Willmanna. Między innymi, dzięki usunięciu pociemniałych warstw retuszów i werniksów z poprzednich konserwacji, udało się w pełni odczytać sposób kładzenia farby oraz pierwotną kolorystykę obrazu.

W poniższym tekście, opierając się na informacjach uzyskanych w trakcie konserwacji obrazów z kościoła św. Stanisława Kostki, uzupełnionych wiedzą wyniesioną z lektury dokumentacji konserwatorskich innych obrazów cyklu lubiańskiego oraz literatury fachowej, spróbowano — w takim stopniu, w jakim to możliwe — odtworzyć etapy powstawania obrazów Willmanna. W kwestiach wątpliwych, gdy ani obserwacje obrazów, ani badania nie dały zadowalających odpowiedzi, odwoływano się do manuskryptu Theodora Turquet de Mayerna (pisanego w okresie 1620–1646), najlepszego źródła na temat techniki Rubensa i van Dycka, którzy wywarli znaczący wpływ na twórczość Willmanna⁵.

Obydwa obrazy — *Męczeństwo św. Piotra* i *Męczeństwo św. Pawła* zostały wykonane na podłożu płóciennym. Jest to płótno lniane, grube, ręcznie tkane, o splocie płóciennym prostym. Gęstość nitki wątku i osnowy wynosi 8,3 x 5,6 (w 1 cm²)⁶. Podobrazia zszyte są z trzech

1. J. Söndrart, *Academia nobilissimae Artis Pictoriae*, Norimbergae 1683, partis secundae, liber III, p. 393 sq., tłum. polskie J. Łanowskiego w: *Michael Willmann (1630–1706). Katalog wystawy. Residenzgalerie Salzburg, Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, pod red. M. Adamskiego, P. Łukasiewicz, E. Wagnera, Salzburg–Wrocław 1994, s. 7, 8.

2. Tamże.

3. Tamże. O wczesnych rysunkach Willmanna pisze A. Koziol, *Michaela Willmanna droga na szczyty sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 3–4.

4. Tamże.

5. Manuskrypt De Mayerna przechowywany jest w British Museum (BM MS Sloane 2052). Opracował go J. A. Van de Graaf, *Het de Mayern Manuscript als bron voor de schildertechniek von der barok*,

Utrecht 1958. Informacje na temat techniki olejnej opisanej przez De Mayerna zaczerpnięto z dwóch artykułów: S. C. Arteni, M. Sanchez-Posada, *The Secret of the Masters: Historical Controversies and Hypotheses*, ICOM Committee for Conservation Copenhagen 7th Triennial Meeting, 10–14 September 1984, s. 12–15; J. Plesters, *Samson and Delilah: Rubens and the Art and Craft of Painting on Panel*, „National Gallery Technical Bulletin”, vol. 7, 1983, s. 30–51. 6. A. Kosiorek, *Badanie płótna z górnej krajki obrazu Ścięcie św. Pawła*, Warszawa, październik 1999 r., mpis — w 1 cm² średnio 8,3 nitki poziomej i 5,6 nitki pionowej; skręt nitki Z, przędza jednonitkowa; grubość nitki poziomej średnio 0,82 mm; grubość nitki pionowej średnio 0,90 mm; zarówno nitka pozioma jak i pionowa to len.

brytów płótna o szerokości ok. 1 m — taka bowiem była przeciętna szerokość krosna.

Stosowanie płócien o widocznym grubym splocie rozpowszechniło się w Europie w XVII w. pod wpływem malarstwa włoskiego, w którym wykorzystywano jako podobrazie również płótna workowe (głównie w Wenecji). Na takich też podobrazach malowali malarze flamandzcy — Rubens i van Dyck.

Obecnie oryginalne płótno obydwu obrazów będących przedmiotem naszego zainteresowania jest wzmoc-



1. Apostoł Mateusz — szkic malarski M. Willmanna, ok. 1700. Wg Michael Willmann (1630–1706). Katalog wystawy, Salzburg–Wrocław 1994, s. 185

1. The Apostle Matthew — sketch by M. Willmann, about 1700. Acc. to Michael Willmann (1639–1706). Katalog wystawy (Exhibition Catalogue), Salzburg–Wrocław 1994, p. 185

7. E. Holanowska, *Analiza próbek*, (w:) K. i S. Stawiczy, I. i A. Mazurówie, *Dokumentacja konserwatorska — Męczeństwo św. Filipa M. Willmanna*, Warszawa 1984, przechowywana w bibliotece Oddziału Służby Ochrony Zabytków Województwa Mazowieckiego.

8. A. Kozak, *Rysunki Michaela Willmanna w Muzeum Narodowym*

nione od odwrocenia dwoma brytami tkanego maszynowo płótna lnianego o splocie prostym, przyklejonym przy użyciu masy woskowo-żywicznej w czasie konserwacji obrazów w latach 1929–1931.

Nie zachowały się oryginalne krosna malarskie. Płótna są naciągnięte na drewniane krosna o wymiarach zbliżonych do pierwotnych (*Męczeństwo św. Piotra* 395 x 284 cm i *Męczeństwo św. Pawła* 396 x 286 cm) pochodzące z konserwacji z lat 1929–1931 lub po 1945 r. Są wykonane prawidłowo — usztywniają je 3 listwy (dwie poprzeczne i jedna wzdłużna); listwy są szfazowane; w rogach oraz przy poprzeczkach są kliny. Pierwotne krosna miały dwie poprzeczki wzdłużne, po których ślady utrwały się na licu.

Płótna po naciągnięciu na krosna zostały przeklejone klejem glutynowym. W tym okresie używano m.in. klejów ze skóry koziej, świńskiej lub ścinków rękawiczkowych (ze skóry cielęcej i jagnięcej). Następnie obraz był pokryty czerwonym gruntem bolusowym sporządzonym na spoiwie białkowym⁷. Najprawdopodobniej jako plastyfikatora użyto oleju lnianego — w przeciwnym przypadku krucha warstwa zaprawy na płótnie o tak dużych rozmiarach mogłaby ulec szybko spękaniu.

Ciepłe czerwono-brązowe podkłady stosowano w Wenecji w 2 poł. XVI w. Od początku XVII w. stały się popularne w całej Europie.

Willmann, wzorem większości artystów mu współczesnych, przed przystąpieniem do malowania robił dużą ilość rysunków. Niestety nie zachowały się studia do męczeństw świętych Piotra i Pawła. Istnieją jednak szkice przygotowawcze do innych obrazów z *Lubiążą*⁸. Willmann wykonywał je najczęściej piórkiem i pędzlem do tuszu, rzadziej kredką. Te tzw. *bozzetti* Willmanna charakteryzują się energiczną, nerwową kreską oraz silnym światłocieniem wydobytym za pomocą lawowania i szrafowania. Są to szkice przedstawiające całą scenę, jak np. *Męczeństwo św. Barbary* z ok. 1682 r. (rysunek piórkiem i pędzlem w tonach brązowych, lawowany na śladach ołówka) lub studia poszczególnych postaci, np. szkic pochylonego mężczyzny, będący studium przygotowawczym do podobnej figury na datowanym na 1662 r. *Męczeństwie św. Andrzeja*⁹.

Willmann wykonywał także rysunki pędzlem farbą olejną na grubym papierze o kolorze szarym, niebieskim lub żółtawobrunatnym. Tę technikę stosowali malarze włoscy w XVI w., a w XVII w. rozpowszechniła się ona również wśród artystów na północ od Alp. Te tzw. *modelli* służyły przygotowaniu pojedynczych postaci i całych kompozycji, a zarazem były też rodzajem ćwiczenia pewności ręki malarza. Jedno z zachowanych olejnych studiów Willmanna przedstawia klęczącego, odwróconego tyłem św. Mateusza¹⁰ (il. 1).

w Warszawie, (w:) Michael Willmann... oraz V. Manuth, *O sztuce rysunku Michaela*, tamże.

9. Obydwa rysunki opisane i reproduktowane w: *Michael Willmann...*, s. 23, 172, 173.

10. Tamże.

W tym rysunku głęboki modelunek światłocieniowy, oddany za pomocą swobodnie kładzonej farby, góruje nad efektami linearnymi. To *modello* jest bardzo dobrym przykładem charakterystycznego dla Willmanna nerwowego sposobu operowania pędzlem, którego ślady utrwaliły się w warstwie gęstej farby olejnej.

O tym, jak ważnym narzędziem w warsztacie artysty, poczynając od XVI w., były owe *bozzetti* i *modelli* świadczą słowa Karela van Mandera (1548–1606) zachęcające młodzież do pracy twórczej: „*Malujcie, rysujcie, bazgrajcie, brudźcie śmiało po papierze, którego zazwyczaj dużo macie*”¹¹.

Rysunki pozostawione przez Willmanna dają nam pewne wyobrażenie o tym, jak wyglądało pierwsze stadium powstawania obrazu, czyli wykonanie rysunku przygotowawczego. W malarstwie barokowym zanikł ścisły podział na ten wstępny etap i na właściwy proces malowania. Willmann naniósł z wolnej ręki ciemną farbą na brązowoczerwony podkład swobodnie potraktowany szkic. Był on zbliżony w charakterze do lawowanych rysunków wykonanych przez artystę piórką na papierze — jednakże w monumentalnej skali. Posługując się wcześniej wykonanymi studiami kompozycji i poszczególnych postaci, artysta nie potrzebował nanosić szczegółowego rysunku linearnego. Wystarczyło mu ogólne zaznaczenie konturów kompozycji i zbudowanie formy za pomocą światłocienia. Willmann tego pierwszego rysunku wykonanego ciemną rozrzedzoną farbą (czernią węglową) w wielu miejscach całkowicie nie pokrywał następnymi warstwami farby. Bardzo dobrze jest to widoczne na obrazie *Męczeństwo św. Piotra* (w dolnej patrii na nogach oprawców i pod krzyżem). Rysunek jest tylko częściowo przykryty cienko położoną farbą oraz w kilku miejscach namalowanymi grubiej refleksami (il. 13, s. 59). W ten sposób powstało wrażenie, że ta część kompozycji pozostaje w cieniu. Na tym samym obrazie głowa oprawcy stojącego z lewej strony na pierwszym planie jest prawie całkowicie pozostawiona w fazie wstępnego szkicu. Podobnie została opracowana lewa część obrazu przedstawiającego *Męczeństwo św. Pawła* (il. 2). Jest ona utrzymana w monochromatycznej tonacji czerwieni gruntu i ciemnego brązu podmalowania, którą urozmaicają jedynie impastowo położone najwyższe światła. Ta partia kompozycji wyraźnie różni się sposobem malowania od pozostałej części obrazu, której grubo położona warstwa malarska jest dużo jaśniejsza oraz ma bogatszą gamę kolorystyczną (il. na okładce).

Odsłonięte na obrazie *Męczeństwo św. Pawła* — po jego oczyszczeniu z warstw brudu, pociemniałych werniksów i przemalowań — liczne *pentimenti* świadczą o tym, że malarz w trakcie malowania często zmieniał wstępnie naszkicowany układ postaci (por. il. 3). Zy-

skujące z czasem przezroczystość warstwy farby olejnej ujawniły typowy dla barokowego artysty sposób malowania polegający na wprowadzaniu licznych korekt do pierwotnego zamysłu kompozycyjnego.

Po naniesieniu cieniowanego szkicu artysta przystępował do zaznaczenia najwyższych światła za pomocą bieli ołowiowej. Obecność tej warstwy została wykryta na przekroju próbki pobranej z czerwonej szaty z prawej strony obrazu *Męczeństwo św. Pawła*¹². Pod mikroskopem zaobserwowano, że ostateczne czerwone opracowanie (cynober zmieszany z bielą ołowiową) leży częściowo na białym podkładzie. W tym przypadku nie chodziło tylko o plastyczne przedstawienie tkaniny, lecz również o uzyskanie większej świetlistości czerwieni.

Dalsze etapy pracy polegały na kładzeniu tonów lokalnych, opracowaniu karnacji, nieba oraz szczegółów. Artysta stosował perfekcyjnie opanowaną metodę malowania *alla prima*: szerokimi pociągnięciami pędzla przy przyjęciu zasady nakładania następnej warstwy na niezaschniętą poprzednią, czyli „mokre w mokre”, choć niektóre partie po wyschnięciu obrazu wykańczał laserunkiem.

Specyfikę malarstwa Willmanna trafnie określił Hubertus Lossow pisząc, że miał on „*skłonność do rozmywania form w farbie*”¹³. Na ukształtowanie się tego charakterystycznego i łatwo rozpoznawalnego stylu malarza miało wpływ kilka czynników. Do ważniejszych z nich należą — zafascynowanie malarza nowatorstwem techniki malarstwa olejnego stosowanej przez Rembrandta i Rubensa, a także konieczność — ze względu na dużą liczbę zamówień — wypracowania szybkiej i efektownej techniki.

Dzieła Rembrandta spowodowały, że mistrz z Lubiąża zainteresował się i zachwycił fizycznymi właściwościami farby. Odszedł od konwencjonalnej gładkości powierzchni obrazu i zaczął grubo nakładać farbę pozostawiając w warstwie malarskiej wyraźne ślady pędzla. Fakturalnie malarz opracowywał te partie kompozycji, które chciał, aby wyszły na pierwszy plan, np. ciało ukrzyżowanego Piotra namalowane za pomocą bardzo jasnych impastów czy niebieska tkanina oraz księga w dolnej części *Męczeństwa św. Piotra* (il. 13, s. 59). Odtwarzane przy użyciu gęstej farby szczegóły są z reguły dopiero czytelne przy oglądaniu z pewnego dystansu. Należy przy tym wziąć pod uwagę, że obrazy cyklu lubiąskiego mają charakter malarstwa monumentalnego i pierwotnie były zawieszane wysoko w nawie głównej lubiąskiego kościoła.

Od Rubensa Willmann przejął szkicowy sposób malowania, w którym, jak już o tym wspomniano wcześniej, dużą rolę odgrywało pozostawienie niezamalowanego wstępnego szkicu i koloru gruntu. Istotnie, obserwacja obrazów lubiąskiego mistrza ujawnia, że

11. Cyt. za A. Kozieł, op. cit., s. 298.

12. D. Jarmańska, *Omówienie wyników badań próbek pobranych z obrazu Męczeństwo św. Pawła*, Warszawa, wrzesień 1999 r.: „W większości kawaleczków próbki 2 stwierdzono, że warstwa intensywnej czerwieni leży bezpośrednio na zaprawie, która ma kolor

brązowoczerwony i jest bardzo przesycona spoiwem. W kilku zaś między czerwienią i zaprawą jest cieniutka warstwa bieli”.

13. H. Lossow, *Michael Willmann 1630–1706. Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994, s. 140 (polskie tłumaczenie streszczenia Małgorzaty Morawiec).



2. „Męczeństwo św. Pawła”, po konserwacji, fragment. Fot. A. Załęski

2. “The Martyrdom of St. Paul”, after to conservation, fragment. Photo: A. Załęski



3. Fragment „Męczeństwa św. Pawła”, stan w trakcie konserwacji. Widoczne pentimenti, zmiany kompozycyjne w układzie nóg postaci na pierwszym planie. Fot. T. Sawicki

3. Fragment of “The Martyrdom of St. Paul”, state in the course of conservation. Visible pentimenti, composition changes in the pattern of feet in the foreground. Photo: T. Sawicki

barwny podkład ma zasadnicze znaczenie w powstawaniu efektów kolorystycznych — zwłaszcza na karnacjach postaci, gdzie buduje partie cienia lub półcienia. Potwierdza to przekrój próbki nr 4 warstwy malarzkiej pobranej z głowy postaci w niebieskiej szacie z prawej części obrazu *Męczeństwo św. Pawła*, na którym zidentyfikowano jako oryginalną warstwę tylko czerwonego gruntu (widoczne na nim brązowe warstwy są przemalowaniami) (il. 4, 5)¹⁴. Brązowoczerwony podkład prześwituje również w partiach tła — pejzażu i nieba — na obydwu obrazach z kościoła p.w. św. Stanisława Kostki.

14. A. Kosiorek, *Przekroje próbek warstwy malarzkiej*, Warszawa, październik 1999, mpis. Próbkę nr 4: 1. brązowa warstwa z dużymi skupiskami nałożona dwuwarstwowo, „mokre w mokre”, grubość warstwy — 0,049 mm; 2. jasnobrązowa, grubość warstwy — 0,022 mm; 3. czerwona, grubość warstwy — 0,075 mm.

15. Tamże. Próbkę nr 5: 1. warstwa bardzo ciemna — werniks z przemalowania lub retuszu, grubość warstwy — 0,008 mm; 2. warstwa czerwona — przemalowanie lub retusz, grubość warstwy — 0,0095; 3. cienka czerwona linia — możliwe, że oryginalny werniks; 4. białoczerwona — „mokre w mokre” z warstwą 5, grubość warstwy — 0,108 mm; 5. czerwona, grubość warstwy — 0,027 mm; 6. ciemna

Niemale znaczenie w ukształtowaniu się stylu malarzkiego Willmanna miała też konieczność wypracowania niezbyt skomplikowanej, szybkiej, ale zarazem efektywnej techniki, dzięki której artysta mógłby sprostać licznym zamówieniom składanym mu przez opata lubiąskiego Arnolda Freibergera oraz innych śląskich zleceniodawców. Trzeba też pamiętać o tym, że pomimo założonej przez malarza pracowni nie dopuszczał on swoich uczniów do samodzielnej pracy przy obrazie (czynił to dopiero w starszym wieku).

W porównaniu z techniką Rubensa i Rembrandta, którzy malowali wielowarstwowo i wykańczali obraz kilkoma laserunkami, technika Willmanna wydaje się mało skomplikowana. Można zaryzykować stwierdzenie, że sposób malowania Willmanna był nowatorski i pod wieloma względami przypomina technikę *alla prima* stosowaną w XX w.

Na przekroju próbki pobranej z karnacji postaci w niebieskim płaszczu z obrazu *Męczeństwo św. Pawła* widać trzy oryginalne warstwy opracowania malarzkiego — cienką czerwoną, położoną na nią „mokre w mokre” warstwę białoczerwoną oraz bardzo cienką czerwoną (werniks lub laserunek) (il. 4, 6)¹⁵. Można ten przekrój interpretować w ten sposób, że malarz najpierw partię ciała podłożył ciepłym kolorem, następnie na tę jeszcze nie zaschniętą warstwę położył rozbielony kolor karnacyjny, a następnie, po wyschnięciu tych dwóch warstw, położył laserunek. Podobnie postępował malując szaty: po podmalowaniu ich kolorem lokalnym na mokro kładł światła, a po wyschnięciu pogłębiał modelunek za pomocą laserunku. Przy czym najwyższe światła na karnacjach i szatach oraz bliki i refleksy na błyszczących przedmiotach malował bardzo gęstą farbą. Również wszystkie jasne partie obrazu — postać na białym koniu na obrazie *Męczeństwo św. Pawła* oraz postać ukrzyżowanego świętego na obrazie *Męczeństwo św. Piotra* są opracowane fakturalnie. Grubo położona farba w partiach jasnych, a cienko — w cieniach powoduje, że obrazy Willmanna są bardzo plastyczne.

Willmann do namalowania lubiąskiego cyklu obrazów użył stosunkowo skromnej palety pigmentów. W wyniku badań chemicznych próbek warstwy malarzkiej pobranych z obrazu *Męczeństwo św. Pawła* zidentyfikowano następujące pigmenty: biel ołowiową, cynober, czerwoną glinę żelazową (bolus), azuryt, malachit¹⁶. W obrazie *Męczeństwo św. Szymona* pochodzą-

czerwona linia — możliwe że izolacja lub nadmiar spoiwa; 7. czerwona, grubość warstwy — 0,229 mm.

16. D. Jarwińska, op. cit. Wyniki badań:

Próbka 1 (błękit ze wstążki na grzywie konia) — warstwa azurytu leży na bieli ołowiowej i zaprawie z czerwonej glinki.

Próbka 2 (czerwień z szaty) — mieszanina cynobru i bieli ołowiowej leży na warstwie bieli ołowiowej i zaprawie z glinki żelazowej lub bezpośrednio na zaprawie.

Próbka 3 (zieleń z szaty dziewczyny) — zieloną farbę wykonano z mieszaniny zielonych związków miedzi (prawdopodobnie malachitu) i bieli ołowiowej; skład zaprawy tak jak w poprzednich próbkach.



4. „Męczeństwo św. Pawła”, fragment, w trakcie zdejmowania pociemniałych werniksów i przemalowań, zaznaczone miejsca pobrania próbek. Fot. T. Sawicki

4. “The Martyrdom of St. Paul”, fragment, in the course of the removal of darkened varnish and repainting, with marked sources of samples. Photo: T. Sawicki

cym z tego samego cyklu zidentyfikowano ponadto ziemię zieloną, czern (węgiel), ugier, czerwień żelazową¹⁷. Pomimo zastosowania małej ilości pigmentów artyście udało się uzyskać bogate efekty kolorystyczne, bowiem zgodnie z tym co pisze De Mayern — „*nie wiele kolorów jest potrzebnych malarzowi, aby namalować obraz; z ich mieszania można utworzyć wszystkie pozostałe*”¹⁸.

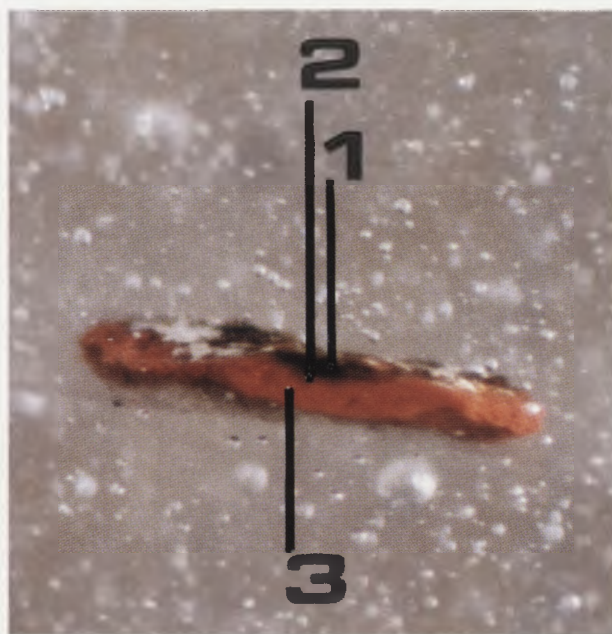
Farby olejne za czasów Willmanna były przygotowywane ręcznie poprzez ucieranie pigmentów z olejem. Zarówno De Mayern jak i Pacecho podkreślają konieczność dobrego wycięcia pigmentów i ich wysuszenia przed utarciem ze spoiwem¹⁹.

De Mayern podaje wiele spoiw stosowanych w XVII w. otrzymywanych z oleju orzechowego, makowego i lnianego, które miały różne właściwości i przeznaczenie. Willmann najprawdopodobniej stosował jako spoiwo olej lniany. Sądząc po grubej fakturze warstwy malarskiej na jego obrazach, był to olej zagęszczany. De Mayern pisze, że najlepszym sposobem na przygotowanie oleju jest zagęszczenie go z dodatkiem glejty na słońcu, bez gotowania. Unikano ogrzewania i gotowania, powodowało to bowiem ciemnienie spoiwa²⁰.

Gruba faktura warstwy malarskiej oraz utrwalone w niej ślady pędzla świadczą o tym, że do malowania Willmann używał pędzli szczecinowych, farby natomiast rozrabiał z olejem. Rozcieńczanie farb olejkiem terpentynowym nie było jeszcze w XVII w. powszechne. Wiadomo, że wyjątkiem był Rubens, który dodawał tego rozcieńczalnika do farb w celu ich rozrzedzenia i by przyspieszyć ich wysychanie²¹.

Willmann do końcowego laserunku, którym pogłębiał tony barwne i cienie, mógł stosować spoiwo z dodatkiem jakiejś żywicy. Najbardziej rozpowszechnionymi w tym okresie żywicami były sandarak i mastyks.

Nie wiadomo czy Willmann werniksował swoje obrazy. Kładzenie końcowego werniksu nie było powszechną praktyką. De Mayern opisuje werniksy przeznaczone tylko do postaci²². Zaznacza jednak, że zawerniksowanie całego obrazu jest pożądane²³. Na obrazie *Męczeństwo św. Szymona* zidentyfikowano werniks mastykowy²⁴. Trudno jednak stwierdzić, czy jest on oryginalny. Obrazy Willmanna zapewne przez długi czas od chwili powstania pozostawały błyszczące, ponieważ warstwa malarska zawiera bardzo dużo oleju. Werniksowanie ich byłoby też niebezpieczne ze względu na możliwość rozmycia świeżej warstwy malarskiej. Dopiero po ok. 20 latach, w wyniku długotrwałego procesu wysychania oleju, malowidła zaczęły matowieć. Należy więc przypuszczać, że zawerniksowano je wtórnie. Powierzchnia obrazów z kościoła p.w. św. Stani-



5. Przekrój próbki warstwy malarskiej nr 4 z obrazu „*Męczeństwo św. Pawła*”: 1 — warstwa brązowa (przemalowanie) (0,049 mm); 2 — warstwa jasnobrązowa (laserunek) (0,022 mm); 3 — warstwa czerwona (grunt) (0,075 mm). Fot. A. Kosiorek

5. Cross section of a sample of paint layer no. 4 from “*The Martyrdom of St. Paul*”: 1 — brown layer repainting (0,049 mm.); 2 — light brown layer (glazing) (0,022 mm.); 3 — red layer (priming) (0,0775 mm.). Photo: A. Kosiorek

sława Kostki po zdjęciu przemalowań, oglądana w świetle UV świeci kolorem zielonkawożółtym, co świadczy o obecności werniksu żywicznego.

Jeżeli chodzi o Rubensa żadne źródło pisane (listy, kontrakty, manuskrypt De Mayerna) nie potwierdza tego, że kładzenie końcowego werniksu było ściśle przez niego przestrzegana zasadą²⁵.

Wszystkie lubiąskie obrazy Willmanna są oprawione w bogate, drewniane ramy. Powierzchnia grubych i profilowanych listew jest ozdobiona malowanymi marmoryzacjami pokrytymi warstwą szelaku. Wewnętrzny brzeg ramy był pierwotnie pozłożony na pulment — obecnie jest posrebrzony i pomalowany ciemnym szelakiem imitującym złoto. Do listew ram są przymocowane rzeźbione ornamenty, których powierzchnię zdobią marmoryzacje i srebrzenia laserowane szelakiem na kolor złoty (il. 7). O tym, że Willmann miał również doświadczenie w tego typu pracach dekoracyjnych pisze w biografii malarza Joachim Sandrart: „*Nadto drewniane części wystroju architektonicznych ozdób ołtarzy zwykł szczególnie wymyślnym sposobem tak wygła-*

17. B. Rokitnicka, Analiza barwników, (w:) K. i S. Stawicki, I. i A. Mazurówie, *Dokumentacja konserwatorska — Męczeństwo św. Szymona M. Willmanna*, Warszawa 1983.

18. Cyt. za: J. Plesters, op. cit., s. 38 (tłumaczenie autora).

19. S. C. Arteni, op. cit., s. 13.

20. J. Plesters, op. cit., s. 46.

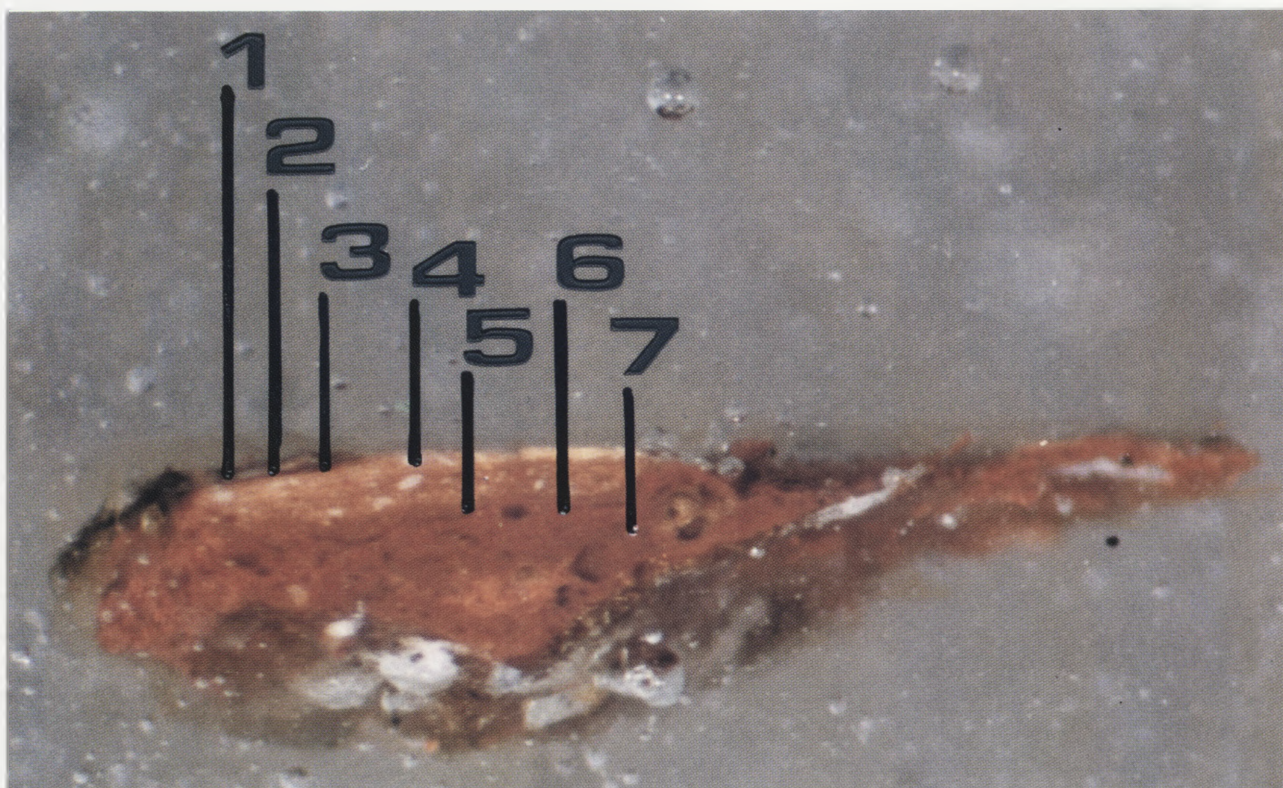
21. Tamże, s. 40.

22. S. C. Arteni, op. cit., s. 13.

23. Tamże.

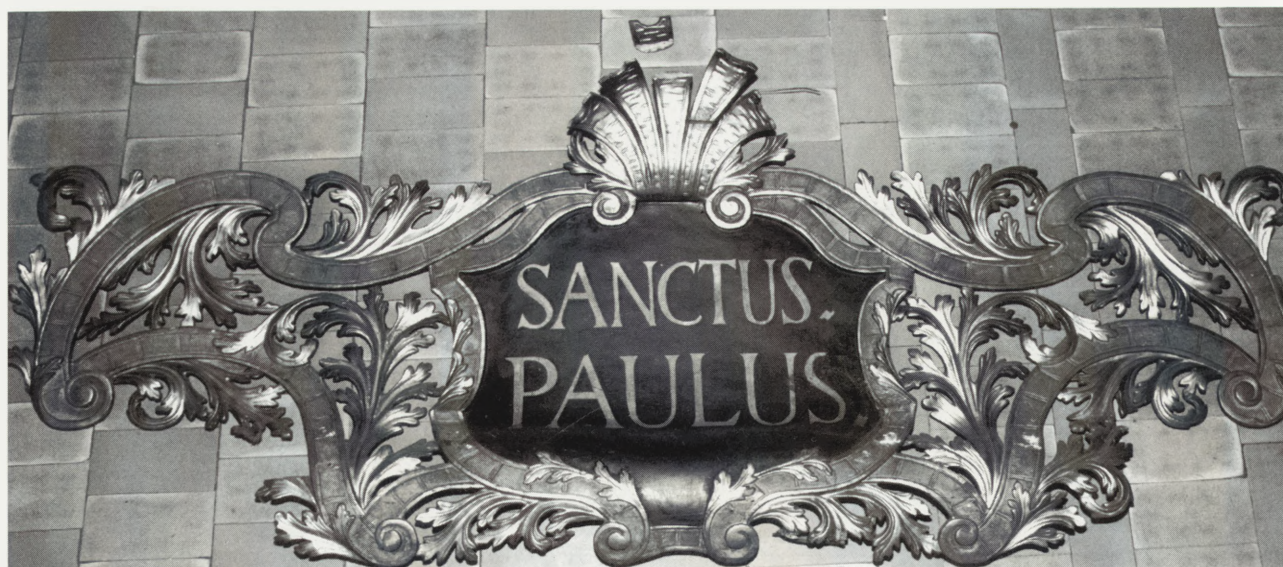
24. E. Holanowska, *Analiza spoiwa metodą mikrochemiczną*, (w:) K. i S. Sawicki, J. i A. Mazurówie, *Dokumentacja konserwatorska — Męczeństwo św. Szymona...*

25. J. Plesters, op. cit., s. 46.



6. Przekrój próbki warstwy malarskiej nr 5 z obrazu „Męczeństwo św. Pawła”: 1 — werniks wtórny (0,008 mm); 2 — przemalowanie (0,0095 mm); 3 — werniks; 4 — olejna warstwa malarska (0,108 mm); 5 — czerwona warstwa (0,027 mm); 6 — ciemna linia (izolacja lub nadmiar spoiwa); 7 — czerwona warstwa gruntu (0,229 mm). Fot. A. Kosiorek

6. Cross section of a sample of paint layer no. 5 from “The Martyrdom of St. Paul”: 1 — secondary varnish (0,008 mm.); 2 — repainting (0,0095 mm.); 3 — varnish; 4 — oil paint layer (0,108 mm.); 5 — red layer (0,027 mm.); 6 — dark line (insulation or excess binder); 7 — red layer of priming (0,229 mm.). Photo: A. Kosiorek



7. Kartusz z ramy obrazu „Męczeństwo św. Pawła”, przed konserwacją. Fot. A. Zaleński

7. Cartouche from the frame of “The Martyrdom of St. Paul”, prior to conservation. Photo: A. Zaleński

dzać, że najdokładniej naśladowany jest marmur, czy to czarny, czy ciemny, czy w jakimś innym błyszczącym kolorze, niezwykle kunsztownie urozmaicony żyłkowaniem”²⁶. W przypadku jednak lubiąskich ram należy przypuszczać, że tylko nadzorował ich zdobienia.

Podsumowując powyższą próbę rozszyfrowania techniki Willmanna, należy podkreślić, że pomimo wyraź-

nie widocznych w niej wpływów malarstwa Rembrandta i Rubensa, mistrz z Lubiąza wypracował swój własny, łatwo rozpoznawalny styl malarski. Jest on pod względem swobodnego traktowania tworzywa artystycznego bardzo nowatorski. Sposób w jaki Willmann wykonywał możliwości techniki olejnej stanie się typowy dopiero dla warsztatu malarzy końca XIX i XX w.

26. *Michael Willmann...*, s. 8.

The Technique of Michael Willmann upon the Example of Two Paintings from the Lubiąż Martyrdom Cycle — *The Martyrdom of St. Peter* and *The Martyrdom of St. Paul*

The painting technique of Michael Willmann discloses the influence of the greatest Baroque masters — Rembrandt and Rubens. The style devised by the master from Lubiąż is sufficiently characteristic to render his canvases easily recognisable among the extensive heritage of the seventeenth century. Two paintings from the Lubiąż series — *The Martyrdom of St. Peter* and *The Martyrdom of St. Paul*, executed in 1661, are an example of mature artistic skill.

The conservation of the canvases, conducted in 1998–1999, made it possible to establish numerous interesting details of the Willmann technique. The paintings, 3,95 x 2,84 m. large, are executed on thick, hand-woven linen, with

a simple weave. The canvases are stretched on wooden frames, bound with glutin glue and covered with red priming. The painter began with a shaded sketch, in which the blank spaces were marked with zinc white. The characteristic feature of the Willmann style is the fact that the initial drawing and red priming shine through many parts of the painting. The artist applied a perfectly mastered alla prima oil technique, consisting of wide brush strokes, whose traces are discernible in the thick paint layer. Some parts of the canvases were completed by means of glazing.

The wooden frames of the compositions are richly embellished with painted marmorisation, gilt and silver plating.