

Aleksandra Krupska

Akademia Sztuk Pięknych
w Warszawie

Joanna Szpor

Akademia Sztuk Pięknych
w Warszawie

Anna Orkowska

**TECHNIKA I TECHNOLOGIA
XVIII-WIECZNEGO
PORTRETU STAROPOLSKIEGO
NA PRZYKŁADZIE
IMAGINACYJNEGO PORTRETU
LEONA TYSZKIEWICZA,
KASZTELANA LUBELSKIEGO,
Z KOLEKCJI RODOWEJ
Z ŁOHOJSKA ZE ZBIORÓW
MUZEUM NARODOWEGO
W WARSZAWIE**

Słowa kluczowe: staropolski portret imaginacyjny | anonimowy autor | technika i technologia wykonania | charakterystyka materiałów

Aleksandra Krupska: dr hab., prof. ASP, wieloletni pracownik naukowo-dydaktyczny Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, technolog malarstwa. Wykonała konserwacje i kopie obrazów dla stałych ekspozycji m.in.: Zamku Królewskiego w Warszawie, Arsenалу na Jasnej Górze. Odznaczona wieloma medalami, w tym złotą odznaką „Za opiekę nad zabytkami” i Prymasowskim Medalem Złotym (Primati Nominis-mate Aureo) „Wyróżniającemu się w służbie dla Kościoła i Narodu”.

Joanna Szpor: prof. zw. dr hab. sztuki, dr n. humanistycznych UMK Toruń, absolwentka Wydziału Konserwacji ASP w Warszawie, kierownik Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego. Rzeczoznawca dzieł sztuki – m.in. nadzór nad konserwacją oraz badanie techniki i technologii obrazów z kościoła w Żółtkwi – „Bitwy pod Parkanami” i „Sobieski pod Wiedniem” (2008–2011). Wieloletnia współpraca z Muzeum Zamojskich w Kozłowiec.

Anna Orkowska: absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Praca magisterska została wykonana pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Szpor, praca teoretyczna – pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Krupskiej prof. ASP.

Wzawodzie konserwatora dzieł sztuki nie można popaść w rutynę. Jest to zasługą nietypowo zmienionych przez czas i wymagających restauracji obiektów zabytkowych. Jako przykład może posłużyć imaginacyjny *Portret Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego*, pochodzący z kolekcji rodowej Tyszkiewiczów z Łohojska, powstały prawdopodobnie w II połowie XVIII w. Obraz ten, o wym. 90,7 × 73,1 cm, jest dziełem nieznanego artysty



Il.1. Portret Leona Tyszkiewicza przed konserwacją. Fot. Roman Stasiuk.



Il. 2. Portret Leona Tyszkiewicza po konserwacji. Fot. Roman Stasiuk.

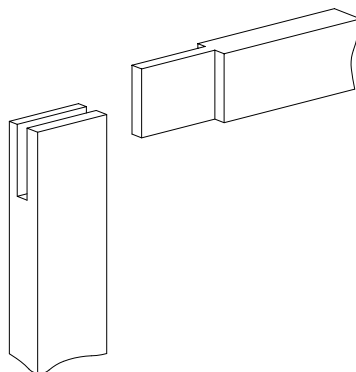
i został namalowany na płótnie lnianym, rozpiętym za pomocą drewnianych kołeczków na krośnie drewnianym. Kolekcja ta stanowi obecnie własność Muzeum Narodowego w Warszawie. Przedstawiony na portrecie mężczyzna, Leo (wg napisu w tle obrazu), to Leon, protoplasta linii Skuminów Tyszkiewiczów, jednej z dwóch linii rodu, od którego wywodziły się następne pokolenia¹. Konterfekt Leona Tyszkiewicza (il. 2) został namalowany prawdopodobnie ok. 250–280 lat po śmierci portretowanego i – podobnie jak większość obrazów łohojskich – wpisuje się on w kanon staropolskiego malarstwa portretowego.

Ze względu na szerokie spektrum zagadnień konserwatorskich wspomniany portret został zakwalifikowany jako temat pracy magisterskiej z dziedziny konserwacji i restauracji dzieł sztuki, przygotowywanej w Pracowni

¹ Biografia Leona Tyszkiewicza została przedstawiona przez Annę Orkowską w jej pracy magisterskiej *Konserwacja Portretu Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego, z II poł. XVIII w. (?) z kolekcji w Łohojsku*. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie. Przyczynę do badań nad wpływem techniki i technologii malarskiej na specyficzne deformacje płaszczyzny obrazu, t. 1, cz. 1a, s. 24–38, nr albumu 8562; promotor prof. dr hab. Joanna Szpor, recenzent dr Joanna Czernichowska; Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie (dalej: WKiRDS ASP), Warszawa 2013.



Il. 3. Odwrocie przed konserwacją. Fot. Roman Stasiuk.



Il. 4. Widlicowy prosty sposób łączenia listew krosna. Fot. i rys. Anna Orkowska.

Konserwacji i Restauracji Malarstwa Sztalugowego pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Szpor. Obraz był częściowo przemalowany, a jego nietypowe odkształcenia płaszczyzny lica przypominały płaskorzeźbę (il. 1). Intrygującym zagadnieniem pozostawało wytłumaczenie, dlaczego wypukłości warstwy malarskiej obejmują tylko partie położone w grubym nawarstwieniu, zawierające biel ołowiową, przede wszystkim jasne partie stroju, karnacje twarzy i dłoni. Partie ciemniejsze, namalowane cieniem, bez użycia bieli, pozostawały płaskie – robiły wrażenie niejako wklęsłych w stosunku do wcześniej przed-

stawionych. Na dodatek odwrócić obrazu było przesączone dziwną substancją, nałożoną zapewne podczas dawnych, XIX-wiecznych prac konserwatorskich, która spowodowała zeszywnienie włókien płótna i ich łamliwość (il. 3). Rodziło się pytanie, czy te dawne zabiegi konserwatorskie – a przede wszystkim technika i technologia wykonania obrazu – nie przyczyniły się do powstania tak nietypowych deformacji. Dlatego zdecydowano się na poszerzenie prac badawczych o zagadnienia dotyczące budowy techniczno-technologicznej portretu Leona Tyszkiewicza. Weszły one w program całej pracy magisterskiej jako jej część teoretyczna².

KRÓTKA CHARAKTERYSTYKA KOLEKCJI PORTRETÓW RODU TYSZKIEWICZÓW

Zachowaną kolekcję portretów przodków Tyszkiewiczów z Łohojska, malowanych prawdopodobnie w większości w XVIII w., znajdujących się obecnie w posiadaniu Muzeum Narodowego w Warszawie, tworzy 36 obrazów. Przedstawiają one: sześciu starostów (dwóch czeczerskich, czernichowskiego, retowskiego, strzałkowskiego, żmudzkiego), czterech kasztelanów (dwóch mińskich, lubelskiego, smoleńskiego), trzech biskupów (dwóch wileńskich i żmudzkiego), czterech wojewodów (brzeskiego, kijowskiego, mińskiego i podlaskiego), trzy kobiety, dwóch hetmanów (kijowskiego i polnego), trzech marszałków, generała wojsk, rotmistrza wojsk, regimentarza wojsk, koniuszego, podstolego (brzeskiego), podczaszego, kanonika (wileńskiego), prowincjonała jezuitów, hrabiego. Ostatni, pochodzący z 1847 r., różni się od pozostałych romantycznym upozowaniem i scenerią.

Zdecydowana większość portretów została namalowana w podobnym kanonie kompozycyjnym. Dotyczy on głównie przedstawienia postaci – przeważnie do bioder – i umieszczenia w tle, z prawej lub lewej strony, herbu Leliwa oraz napisu podającego imię i nazwisko wraz z informacją o piastowanej urzędowej godności. Od tej zasady odbiegają dwa ujęcia całościowe – jedno popiersie i najpóźniejszy, wspomniany już romantyczny portret. Część charakteryzuje się wyrazistą, kontrastową kolorystyką, inne są bardziej monochromatyczne, utrzymane w brązowoczerwonej tonacji. Portrety przedstawiają w znacznej większości nieżyjących już od dawna

² Praca teoretyczna Technika i technologia XVIII-wiecznych portretów staropolskich na przykładzie Portretu Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego, z kolekcji z Łohojska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie została wykonana pod moim kierunkiem w roku 2013 i jest dostępna w bibliotece wydziałowej, nr albumu 8562.

znakomitych członków rodu Tyszkiewiczów, ubranych w typowo orientalizowany strój polskiego szlachcica.

Zadaniem magistrantki, w ramach pracy teoretycznej, stało się również usystematyzowanie portretów w odpowiednich zestawach stylistyczno-technologicznych. W wyniku wnikliwej analizy zachowany zbiór został podzielony na trzy grupy.

Grupa pierwsza, do której należy portret Leona Tyszkiewicza, zawiera 12 konterfektów o bardzo zbliżonym upozowaniu i prawie identycznych rysach twarzy postaci. Znalazły się tu przedstawienia Jerzego Tyszkiewicza – prowincjała jezuitów, Catula Tyszkiewicza – starosty czernichowskiego, Demiana Tyszkiewicza – kasztelana mińskiego, Feliksa Tyszkiewicza – regimentarza wojsk WXL, Michała Tyszkiewicza – hetmana polnego WXL, Mikołaja Tyszkiewicza – marszałka WXL, Jerzego Tyszkiewicza – rotmistrza wojsk WXL, Aleksandra Tyszkiewicza – marszałka WXL, Teodora Tyszkiewicza – kasztelana mińskiego, Serafina Eustachego Tyszkiewicza – kasztelana smoleńskiego, Tymoteusza Tyszkiewicza – hetmana kijowskiego (il. 10). Charakterystycznym rysem tych portretów jest sztywny schemat kompozycyjny wpisany w trójkąt, przedstawiający osoby w ujęciu do bioder, na gładkim, ciemnym tle, z głową zwróconą w trzech czwartych i typowym uczesaniem sarmackim. Wszyscy mężczyźni mają podgolone głowy i oseledce, odziani są w polski strój i zaopatrzeni w broń, co prawda bardziej nadającą się do parady niż do walki. W tle, z prawej lub lewej strony, widoczny jest herb wraz z odpowiednim napisem. Wszystkie portrety z grupy pierwszej są przedstawieniami imaginacyjnymi. Prezentują osobistości z lat ok. 1450–1625 (z wyjątkiem jednej żyjącej na przełomie XVII i XVIII w.)³.

W grupie drugiej (15 obrazów) znajdują się portrety malowane „inną ręką”, zdecydowanie swobodniej. Portretowani mają inne rysy twarzy niż ci z grupy pierwszej. Widoczny w tle herb rodowy różni się kształtem i wielkością, a imię, nazwisko i dużo dłuższa inskrypcja zajmują znaczną część tła. Trzy obrazy wykazują bardziej indywidualny charakter, być może są to kopie lub też zostały namalowane *ad vivum*.

Grupa trzecia to dziewięć obrazów niepasujących do dwóch pierwszych, a więc: trzy portrety kobiece, dwa całopostaciowe przedstawienia biskupów, jedno popiersie biskupa wileńskiego, portret Krzysztofa Skumina wpisany

³ Noty biograficzne tych postaci opracowała i przedstawiła w tej części pracy magisterskiej Anna Orkowska.

w ował, romantyczny Portret Piusa Tyszkiewicza i Portret Mikołaja Tyszkiewicza, kanonika wileńskiego. Dwa ostatnie przejawiają bardzo indywidualne cechy, być może zostały namalowane za życia portretowanych. Jedynym sygnowanym portretem w tej grupie (i w całej kolekcji) jest konterfekt Mikołaja Tyszkiewicza. Napis na odwrociu informuje, iż obraz został namalowany w 1847 r. przez Macieja Kozakiewicza.

ZAGADNIENIA TECHNICZNO-TECHNOLOGICZNE PORTRETU LEONA TYSZKIEWICZA

Właściwe rozpoznanie budowy techniczno-technologicznej dzieła malarzkiego jest bardzo istotne. Dzięki niemu można uniknąć ryzyka w doborze odpowiednich środków do przeprowadzenia koniecznych zabiegów konserwatorskich, sprzyja ono też odczytaniu pewnych cech charakterystycznych dla danego obrazu, a co za tym idzie – dla artysty malarza czy też kręgu, szkoły, pracowni itp. Zdarzają się jednak takie obrazy, z którymi nawet doświadczony konserwator (konserwator-technolog) przystępujący do pierwszych oględzin obrazu, poprzedzających opracowanie programu zabiegów konserwatorsko-restauracyjnych, bez badań analitycznych, ma duży kłopot. Może opisać stan zachowania obrazu, ale jest mu niezmiernie trudno przeprowadzić technologiczną analizę wizualną budowy oryginalnej tkanki malarskiej dzieła. Takim właśnie obrazem okazał się omawiany imaginacyjny portret Leona Tyszkiewicza. Jedno wydawało się pewne, że tak charakterystyczną, dobrze kryjącą i grubą warstwę malarską mogły stworzyć farby oparte (w dzisiejszym rozumieniu) na spoiwach emulsyjnych, czyli farby temperowe. W tym okresie były to nadal spoiwa wieloskładnikowe, o znacznej frakcji olejnej, tzw. tłuste tempery (WO), posiadające dużą siłę krycia i czyniące proces malowania łatwiejszym. Technicznie nabierały właściwości farb olejnych, ale bez ich wad. Można było malować swobodnie, metodą *alla prima*, „mokre w mokre”, co jest możliwe w czystej technice olejnej, która jednak wysycha wolniej, opóźnia pracę i nie daje takich kryjących pokładów barwnych jak farby temperowe (emulsyjne).

Nie ulegało też wątpliwości, iż powierzchnia portretu została w znacznym stopniu przemalowana (il. 1) i – jak się można było przekonać dzięki badaniom chemicznym – farbę przemalowania oparto na podobnym spoiwie tłustej tempery, niemalże identycznym, co warstwy oryginalne. Pozostaje tajemnicą, dlaczego to uczyniono, kto to zrobił i kiedy. Nasuwały się

podejrzenia, że mogą to być poprawki autorskie, te jednak należało raczej wykluczyć, ponieważ nie sposób znaleźć racjonalnego wytłumaczenia dla takiego postępowania. Warstwa wierzchnia, choć wykonana takim samym spoiwem i niemalże takimi samymi pigmentami, okazała się zdecydowanie gorsza niż spodni modelunek malarski. Kolory były zszarzałe, tępe, jakby zbrudzone.

Pełną analizę wizualną przeprowadzono po wykonaniu badań analitycznych i po usunięciu przemalowań. Przedstawiona charakterystyka materiałów zastosowanych do namalowania portretu wpisuje się w wiek XVIII, ze wskazaniem na jego II połowę.

BADANIA ANALITYCZNE

Celem badań analitycznych było dokładne rozpoznanie podobrazia płóciennego, ustalenie budowy warstwowej (stratygrafii) w pobranych próbkach warstwy malarskiej z różnych partii obrazu, określenie wypełniaczy zaprawy i pigmentów oraz zidentyfikowanie spoiw warstw malarskich. Wykonano:

badania fizyczne⁴:

- obserwacja powierzchni obrazu w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV,
- obserwacja obrazu w promieniach IR,
- analiza obrazu w promieniach Rtg – rentgenogramy;

badania chemiczne⁵:

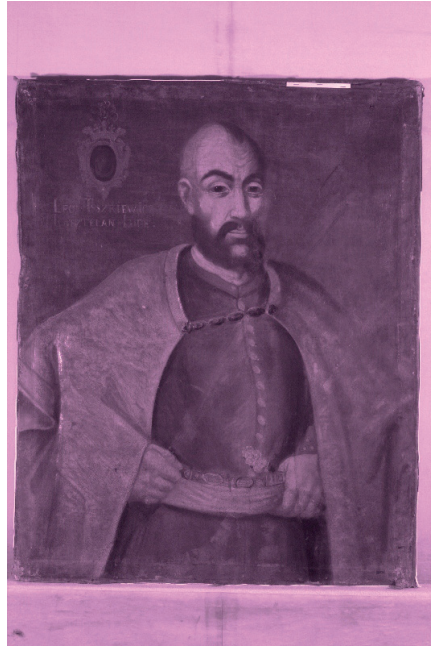
- identyfikacja pigmentów oraz wypełniaczy zaprawy, stratygrafia warstw malarskich metodami mikrochemicznymi (badania mikrokrystaloskopowe),
- badania specjalistyczne spoiw metodami FTIR (analiza w podczerwieni z transformacją Fouriera) i GC–MS (Gas Chromatography–Mass Spectrometry),
- badania kwasowości płótna.

⁴ Wszystkie specjalistyczne fotografie wykonał st. mistrz fot. Roman Stasiuk w Laboratorium Fotografii Dokumentacyjnej Zakładu Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.

⁵ Identyfikacja pigmentów i stratygrafia warstw polichromii została wykonana przez mgr Annę Nowicką i Annę Orkowską w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych WKiRDS ASP w Warszawie; badania kwasowości płótna przeprowadziła Anna Orkowska w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych WKiRDS ASP w Warszawie; FTIR i GC–MS wykonała dr Irmina Zadrożna w Zakładzie Chemii Organicznej Politechniki Warszawskiej.



Il. 5. Fotografia portretu w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV – stan przed konserwacją. Fot. Roman Stasiuk.



Il. 6. Fotografia portretu w promieniach IR – stan przed konserwacją. Fot. Roman Stasiuk.



Il. 7. Rentgenogram. Fot. Roman Stasiuk.

TECHNIKA WYKONANIA NA PODSTAWIE BADAŃ

Badania fizyczne powierzchni lica w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV (il. 5) wykazały występowanie wtórnego, niedbale położonego, z zaciekami, werniksu damarowego. Nie zauważono występowania przemalowań ani świeżych retuszy. Odwrocie z kolei przesączone było bliżej niezidentyfikowaną substancją, która w wyniku starzenia mocno pociemniała (il. 3). Badania chemiczne stwierdziły obecność szelaku, skrobi i kleju glutynowego. Warstwa ta była niewątpliwie wprowadzona wtórnie dla zabezpieczenia odwrocia, być może w XIX w.

Obserwacja lica obrazu w podczerwieni (IR) potwierdziła zmiany kompozycyjne, zamalowaną szablę (?) trzymaną przez portretowanego w prawej dłoni i sztylet (?) założony pierwotnie za pas (il. 6). Nie został jednak zarejestrowany rysunek kompozycji, na co pozwala niekiedy fotografia w promieniach IR. W badanym dziele było to niemożliwe z uwagi nie tylko na grubą warstwę malarską, ale i z powodu charakteru barwnej, pomarańczowougrowej zaprawy, na której rysunek mógł być opracowany tylko nieco ciemniejszym kolorem. Brak poprawek malarskich upewnia jego istnienie. Dzięki fotografiom IR uwidoczniał się miękki modelunek światłocieniowy, charakterystyczny sposób nanoszenia światła na żupanie i fałd na pasie, kształt głowy, szczegóły opracowania burki.

Z kolei zdjęcia rentgenowskie (rentgenogramy) upewniły, że przemalowania pokrywają się z formami oryginalnymi. Zarejestrowane również zostały pod warstwą malarską pewne podłużne formy, przypominające wspomnianą już szablę i założony za pas sztylet (il. 7).

Do BADAŃ CHEMICZNYCH pobrano 29 próbek z różnych partii obrazu. 17 wykorzystano do określenia stratygrafii, 5 do identyfikacji pigmentów, 3 do zbadania spoiw, 2 do poznania płótna podobrazia.

PODOBRAZIE

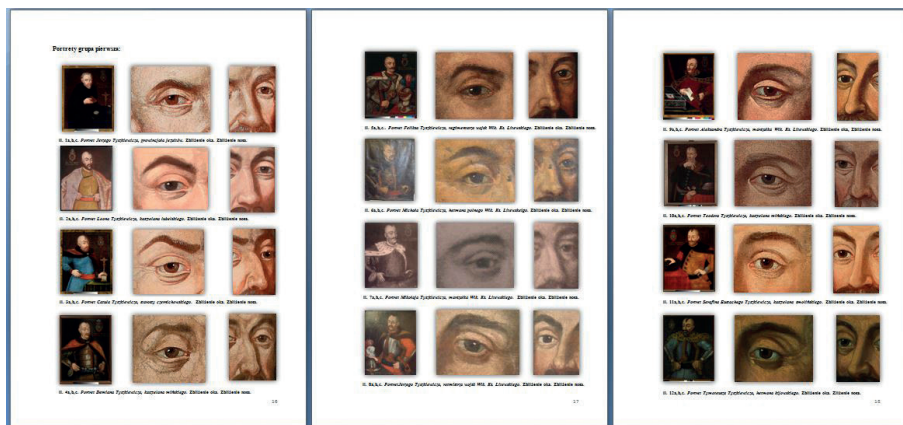
Jako podobrazie posłużyło płótno lniane, gęsto tkane ręcznie o splocie prostym, przy pionowym ustawieniu w obrazie nitek osnowy. Płótno zostało wycięte z brytu o szerokości ok. 81 cm (zachowane oryginalne brzegi płótna). Ilość nitek w centymetrach bieżących: wątku $\pm 14-15$, osnowy $\pm 16-17$. Takie płótna należą do najczęściej stosowanych w XVIII w. Podczas obserwacji przekrojów stratygraficznych pobranych próbek nie zauważono warstwy przeklejenia.



Il. 8. Zbliżenie liter napisu. Widoczne drobiny złota. Fot. Anna Orkowska.



Il. 9. Herb po konserwacji. Fot. Anna Orkowska.



Il. 10. Zestaw portretów grupy pierwszej. Fot. Anna Orkowska.

Użyte krosno malarskie charakteryzowało się sztywnym połączeniem listew, tzw. widlicowym prostym, które było powszechnie stosowane do II połowy XVIII w. Listwy krosna nie były fazowane, jedynie na narożach wzmocnione drewnianymi kołkami (il. 4). Płótno podobrazia zostało przybite do krawędzi krosna również za pomocą drewnianych kołeczków.

ZAPRAWA

Płócienne podobrazia zostało zagruntowane dwiema barwnymi zaprawami, leżącymi jedna na drugiej. Obie opierają się na spoiwie emulsyjnym, zawierającym w swoim składzie klej glutynowy, gumę roślinną lub skrobię

oraz olej lniany. Pierwsza warstwa zaprawy ma kolor ugrowoczarny (czerń roślinna, kreda, związki żelaza) – została położona w nierównym pokładzie i przeważnie dwa razy grubiej od leżącej na niej warstwy jaśniejszej o tonacji pomarańczowougrowej (czerwień żelazowa, kreda). Warstwa spodnia jest „chudsza” od warstwy wierzchniej, zawiera bardzo niewiele oleju lnianego.

Warto zaznaczyć, iż tak zagruntowane podobrazie jest znamienne dla XVIII w., przy czym uzyskiwane odcienie stanowią mieszaninę pigmentów, a nie glinki bolusowej, która jeszcze w XVII w. była bardzo popularna. W omawianym obrazie warstwa jaśniejsza zaprawy w niektórych partiach jest położona podwójnie, jakby dogruntowywana w celu wyrównania powierzchni. Czasami ta „dołożona” jest nieco ciemniejsza.

PIGMENTY W WARSTWIE MALARSKIEJ

W warstwie malarskiej zidentyfikowano 10 pigmentów: biel ołowiową, kredę, pigmenty żelazowe (czerwień, ugier, umbra), cynober, czerwień organiczne, indygo, błękit pruski, czerń roślinną oraz złoto muszelmkowe (w proszku). Charakterystyczny jest w tym zestawie pigmentów dodatek kredy do bieli ołowiowej.

Jedynym pigmentem przybliżającym datowanie obrazu jest błękit pruski, który został otrzymany drogą alchemiczną po raz pierwszy w 1704 r., ale na szerszą skalę był produkowany dopiero po 1750 r.

SPOIWO WARSTWY MALARSKIEJ

W warstwie malarskiej zidentyfikowano tłuste emulsyjne spoiwo (WO) o składzie: olej lniany i żółtko jaja kurzego w porównywalnej ilości. W zależności od partii proporcje obu składników zmieniają się, raz przeważa jeden, raz drugi⁶. Nie oznacza to jednak, że do każdej z partii malarz ucierał spoiwo o różnych proporcjach. Jest to charakterystyczne dla spoiw emulsyjnych, w których składniki nieraz się przemieszczają, zwłaszcza gdy spoiwo stoi zbyt długo i nie jest co jakiś czas mieszane. Kolejne dorabianie spoiwa mogło przebiegać również bez dokładnego odmierzania składników, na tzw. oko.

⁶ Wyniki badań spoiw, zaprawy i warstwy malarskiej metodą analizy chromatograficznej ze spektrometrią mas (GC-MS) przedstawione są w t. 1 omawianej pracy magisterskiej, cz. 1b, s. 183–184, a wyniki badań w podczerwieni (FTIR) – na s. 181.



Il. 11. Głowa Leona Tyszkiewicza – stan po usunięciu przemalowań. Fot. Anna Orkowska.

CHARAKTERYSTYKA WARSTWY MALARSKIEJ I SPOSOBU MALOWANIA – KOLEJNOŚĆ OPRACOWAŃ NA PODSTAWIE WYNIKÓW BADAŃ I PRZEPROWADZONEJ ANALIZY WIZUALNEJ

Obraz namalowany został przy użyciu dość oszczędnych środków, w ciepłej gamie kolorystycznej, ograniczającej się do wymienionych wcześniej 10 pigmentów. Przy tak oszczędnych środkach malarz osiągnął bardzo dobry końcowy efekt plastyczny, co świadczy o jego profesjonalnym przygotowaniu malarskim. Całość utrzymana jest w nasyconych, czystych barwach: stonowanej żółci, żywej czerwieni, łagodnego różu, błękitu i ciemnego brązu. Kompozycję zamyka u dołu intensywnie czerwony pas, a u góry ciepłe, brązowe tło (il. 2).

Warstwa malarska jest nierównej grubości, opiera się – jak już wspomniano – na tłustym spoiwie emulsyjnym. Farby nałożone są dość grubo i kryjąco, w partii żupana widoczny jest wyraźny dukt pędzla i impasty. Mimo iż obraz nie był wcześniej dublowany, to niemalże na całej jego powierzchni zauważa się odcisnięty gren płótna, oczywiście poza najgrubszymi impastami. Najcieńiej zostało namalowane tło, spod ciemnobrązowej półkryjącej warstwy farby prześwituje pomarańczowoczerwona zaprawa. Dzięki temu zabiegowi autor zapobiegł wrażeniu martwej powierzchni, uzyskując przestrzenną, żywą głębię.

Farby nakładane są warstwowo. Autor pracował metodycznie, wykonując najpierw podmalowania kolorami lokalnymi we wszystkich partiach kompozycyjnych. Następnie każdą z partii opracowywał oddzielnie. Analiza stratygraficzna próbek pobranych z poszczególnych fragmentów portretu wykazała, że farba była kładzona w dwóch lub trzech warstwach. Wyjątek stanowi wspomniane już brązowe tło, od którego niewątpliwie artysta rozpoczął malowanie portretu.

Kolejnym etapem pracy zdaje się być podmalowanie karnacji twarzy, kiedy tło nie było jeszcze wyschnięte. Świadczy o tym miękkie wtopienie zarysu głowy kasztelana w brązowe pole. Przed opracowaniem właściwego tonu karnacji malarz rozpoczął pracę od położenia bardzo ciemnej, prawie czarnej, chłodnej podmalówki w partiach cienia po obu stronach głowy, powyżej uszu. Warstwa ta prześwituje z prawej strony głowy i nad powieką (il. 11). W tym samym czasie ta sama farba prawdopodobnie została położona jako podmalowanie dłoni.

Następnie malarz wprowadził ciepły, lekko różowy lokalny kolor karnacji – twarzy, szyi i dłoni, składający się prawdopodobnie z mieszaniny bieli

ołowiowej, kredy, czerwieni (cynober?) i żółtego ugru. Jednocześnie przełamał kolor karnacji na ciemniejszy w partiach cienia, w których wcześniej położył wspomnianą już prawie czarną podmalówkę. Te trzy etapy modelowania twarzy, szyi i dłoni zdają się być wykonane metodą *mokre w mokre*. Modelunek karnacji w najgłębszych cieniach artysta opracował półkryjąco, wykorzystując położoną wcześniej ciemną podmalówkę i pomarańczowoczerwony kolor zaprawy. Są to partie: z prawej strony nosa, wokół oczu, ust, ucha i brody. Jednocześnie w partiach brody, wąsów i włosów na głowie autor podłożył półkryjący jednobarwny ciemny ton brązowy, jako tło dla późniejszych opracowań detali.

Kolejną opracowywaną partią był jasnougrowy żupan – zgodnie z logiczną zasadą, wywodzącą się jeszcze ze średniowiecza i obowiązującą w renesansie, iż ubiór postaci portretowanej należy opracowywać od szaty spodniej. Jest on malowany gęstą, dobrze kryjącą farbą, będącą mieszaniną prawdopodobnie ugru, bieli ołowiowej i kredy, z wyraźnymi impastowymi światłami i zaznaczającym się duktem pędzla. Partie cieni, w których przebija pomarańczowoczerwony kolor zaprawy, dodatkowo zostały w późniejszym opracowaniu wzmocnione ciemnobrązowym laserunkiem. Linie konturowe i te zaznaczające budowę kołnierza żupana wnikają miękko w otaczające płaszczyzny, świadcząc o malowaniu *mokre w mokre*.

Dalej autor zajął się czerwonym pasem, stosując silnie kryjącą farbę zawierającą czysty cynober. Modelunek tej partii polega na opracowaniu światła bielą, cieni zaś brązową farbą. Ciekawe jest to, że pas został namalowany bezpośrednio na zaprawie, nie na żupanie, co dowodzi istnienia rysunku wyznaczającego zarys kompozycji.

Kolejnym krokiem stało się opracowanie wierzchniej burki, która jest bardzo ważnym i charakterystycznym elementem kompozycji. Strona oświetlona (lewa dla patrzącego) została namalowana bardzo kryjąco, ale warstwowo. Autor najpierw wykonał podmalowanie jasną farbą, o różnym nasyceniu barwnym w poszczególnych miejscach, będącą mieszaniną bieli ołowiowej, kredy i prawdopodobnie ugru. Wydaje się, iż po jej niepełnym wyschnięciu naniósł kryjąco kolejną warstwę farby w kolorze jasnokarminowym, stanowiącym połączenie bieli ołowiowej, kredy, czerwieni organicznej i czerni roślinnej w taki sposób, aby modelując formę, jednocześnie miejscami uczytelniać jasną podmalówkę. W ten prosty sposób malarz bardzo sprawnie oddał charakter grubej i kosmatej tkaniny wełnianej burki. W partiach cieni, spod filmu półkryjącej brązowej farby, daje się zauważyć pomarańczowo-

woczerwona zaprawa. Najwyższe impastowe światła, z wyraźnymi śladami pędzla, zostały namalowane mocno rozbielonym karminem, jako ostatni akcent modelowania barwnego opisywanej partii.

Po namalowaniu burki malarz przeszedł do minimalnych poprawek oraz do wykończenia detali twarzy (oczu, uszu, nosa, włosów, brody, wąsów itp.) oraz stroju Leona Tyszkiewicza (10 spinających żupan cynobrowych guzów z białymi szpilkami; metalowy, ornamentowy pas założony na czerwony, tekstylny; rękonośnica kindżału; karwasz; kaboszony łączące poły burki itp.). Opracowania te zostały wykonane z dużą precyzją i dbałością, dowodzą umiejętności autora portretu.

Do opracowań końcowych należą zarówno herb Tyszkiewiczów – Le-liwa, jak i leżący pod nim napis. Rysunek herbu został podkreślony żółtą farbą, z dodatkiem złota w proszku. Pole herbu stanowi błękit z rozjaśnionego białą indyga. Ciekawe jest to, iż ciemnoniebieskie obrzeża pola herbu opracowano mieszaniną indyga i błękitu pruskiego. Złoto w proszku jest widoczne również w symbolach rodu Tyszkiewiczów – w gwieździe i półksiężycu.

Tuż pod herbem, na ciemnym, brązowym tle, został wykonany napis, poprowadzony w dwóch rzędach majuskułą:

LEO TYSZKIEWICZ
KASZTELAN LUBE.

Litery rozpoczynające każde ze słów są większe od pozostałych i wykreślone zostały farbą wzmocnioną złotem w proszku (?).⁷ Powtarzające się litery różnią się nieznacznie kształtem i rozmiarami, co świadczy o tym, iż wykonano je odręcznie, z dużą wprawą, bez posługiwania się szablonem.⁸

WNIOSKI KOŃCOWE

Celem przedstawionej powyżej analizy techniczno-technologicznej portretu Leona Tyszkiewicza jest przygotowanie materiału porównawczego do badań kolejnych portretów, zarówno z pierwszej grupy, jak i z pozostałych dwóch. Na podstawie pewnych podobieństw dotyczących doboru materiałów i sposobu malowania będzie można stwierdzić, które z poszczególnych konterfektów mogą być malowane przez tego samego autora.

⁷ Użycie złota w proszku stwierdzono po obserwacji napisu pod mikroskopem. Nie wykonano jednak badań na identyfikację metalu.

⁸ Pod napisem w partii tła znajduje się ugrowo-różowy zaciek farby w kształcie łezki. Nie wiadomo, czy jest on oryginalny, czy wtórny. Podjęto decyzję o pozostawieniu go.

Analiza techniczno-technologiczna portretu Leona Tyszkiewicza potwierdziła, iż obraz został namalowany prawidłowo. Odkształceń deformujących nie należy upatrywać w błędach warsztatowych popełnionych przez autora obrazu, a raczej w doborze pewnych składników i w specyfice ich przemian chemicznych w procesie starzenia.

Zidentyfikowane emulsyjne spoiwo warstwy malarskiej typu WO (żółtko jaja kurzego i olej lniany) stosowano bardzo często ze względu na łatwość jego sporządzenia. Żółtko jaja kurzego jest naturalną emulsją, w której lecytyna i witelina pełnią funkcję emulgatora tak skutecznie, że można dodać do żółtka znaczną ilość oleju, a emulsja przy rozcieńczaniu wodą nie rozdziela się. Dzięki dodatkowi oleju lnianego spoiwo żółtkowe staje się bardziej elastyczne, co miało ogromne znaczenie przy płóciennym podobrazii. Nie wiadomo jednak, jakim jeszcze dodatkiem organicznym zostało ono wzbogacone. Powszechne było stosowanie octu winnego, żółci zwierzęcej, soku z kwaszonej kapusty (głównie w warsztatach prowincjonalnych ikonopiszców) lub kwasu chlebowego⁹. Należałoby zastanowić się, czy ich kwasowość i możliwe zanieczyszczenie mogły przyczynić się do pewnych niekorzystnych reakcji z bielą ołowiową¹⁰.

Przedstawiona charakterystyka materiałów zastosowanych do namalowania *Portretu Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego* wpisuje się w wiek XVIII, ze wskazaniem na jego II połowę. Użyte gęsto tkane ręcznie lniane płótno o splocie płóciennym prostym było najczęściej stosowane jeszcze do połowy XIX w. Pierwsze maszynowo tkane płótna wprowadzono na rynek europejski stopniowo pomiędzy rokiem 1822 a 1850, a na terenach ziem polskich od 1838 do około 1870 r. W I połowie XIX w. polskie płóciennictwo opierało się głównie na pracy drobnych manufaktur i chałupników.

⁹ Produkty te były robione dla potrzeb kuchennych, domowymi sposobami, dalekimi od sterylności. Dodatek tych substancji wpływał na poprawę właściwości spoiwa, które powodowało, że farby na nim utarte kładły się bardziej miękko, szybciej wysychały, przyczepność warstw była lepsza, a uzyskane kolory bardziej „dźwięczne”. Za: M.N. Sokołowa, *Technika ikonopisi*, Moskwa 1992, s. 21; M. Pokorna-Paruszkiewicz, *Technika i technologia ikony rosyjskiej XVII–XIX wiek*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Krupskiej, recenzent dr hab. Joanna Czernichowska, biblioteka WKiRDS ASP w Warszawie, nr albumu 7432.

¹⁰ Próbę wyjaśnienia powstania zmian w omawianym portrecie podjęły dr hab. Anna Dorota Potocka i Aleksandra Rzeszutek w artykule *Problematyka deformacji portretów z kolekcji Tyszkiewiczów z Łohojska jako przyczynek do badań nad malarstwem staropolskim z końca XVIII w.*, zamieszczonym w niniejszym opracowaniu.

Użyte krosno malarskie – o sztywnym połączeniu listew, tzw. widlicowym prostym – było stosowane powszechnie do II połowy XVIII w. W tym samym czasie pojawiły się pierwsze drewniane krosna o połączeniach ruchomych z gniazdami na kliny, umożliwiającymi regulację naprężenia płótna. Należy wziąć pod uwagę fakt, iż obraz został namalowany w prowincjonalnym warsztacie przy użyciu najprostszych, skromnych środków. Nie dziwi więc zastosowanie sztywnej drewnianej ramy, wzmacnianej w narożach kołkami, jako krosna malarskiego, do którego takimi samymi (tu zaostrozonymi) drewnianymi kołeczkami przybito płótno. Taki typ krosna nie dawał możliwości regulacji naprężenia płótna, które „pracując”, z czasem luźno obwisało na ramie. Brak fazowań dodatkowo przyczynił się do odciśnięcia wewnętrznych krawędzi listew na licu obrazu i do powstawania w tych miejscach spękań warstwy malarskiej.

Błędem technologicznym – ze współczesnego punktu widzenia – jest bardzo prawdopodobny brak przeklejenia płótna, który stwierdzono na podstawie badań analitycznych (przekroje stratygraficzne próbek warstwy malarskiej). Brak przeklejenia przyczynił się do zauważalnego przesiąknięcia gruntu na drugą stronę płótna w miejscach jego styku z listwami krosna. W świetle krosna grunt nie przeszedł na drugą stronę prawdopodobnie ze względu na szybki proces schnięcia, dzięki bezpośredniemu kontaktowi z powietrzem. W miejscach styku płótna z listwami krosien kontakt ten był ograniczony i proces schnięcia trwał dłużej. Być może z tego powodu w pierwszych latach po zagruntowaniu płótno pozostawało przyklejone do listew, co w efekcie miało wpływ na brak wyraźnych krakelur tych partii, w przeciwieństwie do wyrazistej, dużej siatki spękań i zdeformowanej powierzchni obrazu w świetle krosna.

Niezauważenie przeklejenia płótna pod zaprawą może również wynikać z faktu przesączenia odwrocia obrazu, podczas dawnych zabiegów konserwatorskich, wspomnianą już dziwną substancją, zawierającą szelak, skrobię i klej glutynowy. Mogła ona przeniknąć przez płótno i warstwy zaprawy, uniemożliwiając rejestrację przeklejenia.

Należy jednak zwrócić uwagę, iż brak przeklejenia może być spowodowany nie brakiem odpowiedniej wiedzy technologicznej malarza, ale „strachem przed klejem”, przed jego skurczem i higroskopijnością, które często powodowały powstawanie spękań i deformacji obrazu już w krótkim czasie. Dawni mistrzowie nie zawsze przeklejali płótna, przygotowując je do gruntowania w specyficzny sposób. Po mocnym naciągnięciu na krosna dobrze nasączano płótna wodą i w mokre nakładano gęstą zaprawę za pomocą

szpachli lub noży. W niektórych traktatach zawarte są ostrzeżenia dotyczące przeklejania, a ich autorzy polecają raczej całkowite przesylenie płótna olejem dla zabezpieczenia go przed wilgocią¹¹.

Dziś wiadomo, że – mimo swoich wad – warstwa przeklejenia (odpowiednio zmodyfikowany klej glutynowy, najczęściej przez właściwą procentowość roztworu i dodatek ałunu) jest niezbędną w prawidłowym przygotowaniu podłoża malarskiego. Zabezpiecza ona płótno przed przesiąkaniem gruntu, izoluje je od farb, rozpuszczalników, werniksów itp., zmniejsza „pracę” płótna, zapewniając równomierne jego napięcie.

Typowe dla XVIII w. jest również spoiwo zaprawy oraz zastosowane wypełniacze nadające jej kolor. Zaprawy emulsyjne na bazie kleju glutynowego i oleju lnianego były wówczas częste, choć nie tak powszechne jak zaprawy czysto olejne¹². Technologicznie poprawne jest, aby spodnia warstwa zaprawy była chudsza i dwukrotnie grubsza od wierzchniej. Tak jest w przypadku omawianego portretu. Grunt jest dwuwarstwowy, o spodnim ugrobowczarnym i wierzchnim pomarańczowoczerwonym zabarwieniu. Ciekawe, że w 4 z 17 próbek pobranych z obiektu, badanych pod kątem budowy stratygraficznej, warstwa wierzchniej zaprawy pomarańczowoczerwonej jest dwukolorowa: spodnia jaśniejsza i intensywniejsza w kolorze, wierzchnia o brązowym odcieniu. Pomarańczowoczerwona zaprawa została więc być może położona w dwóch warstwach, miejscami była dogruntowywana bądź przesączona częściowo spoiwem warstwy malarskiej. Takie grunty, nawet trzywarstwowe (o różnych odcieniach), i zabarwienie wierzchniej warstwy w tonie czerwonym, pomarańczowoczerwonym lub ciepłego jasnego brązu to częsty typ XVIII-wiecznego malarstwa. Od początku wieku XIX pojawiają się stopniowo białe zaprawy¹³.

Wszystkie pigmenty użyte do namalowania portretu były znane i stosowane od najdawniejszych czasów: ugier – od czasów prehistorycznych, biel ołowiowa, kreda, czerwienie żelazowe, czerwienie organiczne¹⁴, cyno-

¹¹ B.J. Rouba, *Budowa techniczna obrazów XIX-wiecznych malowanych na handlowych podobrazach płóciennych i problematyka ich konserwacji*, Toruń 1988, s. 14.

¹² Tamże, s. 9. Autorka zaznacza, że jeszcze w połowie XIX w. częste były zaprawy emulsyjne lub mieszane.

¹³ Należy pamiętać, iż kolor zaprawy nie zawsze jest miernikiem określającym czas i miejsce namalowania obrazu. Zob. M. Hamsik, *Historická technologie a znalectví, „Technologie Artis. Yearbook of the archives of historical art technology” R. 1: 1990, s. 11.*

¹⁴ Nie udało się zidentyfikować rodzaju tych czerwieni. Magistrantka przedstawiła charakterystykę stosowanych w tym czasie czerwieni pochodzenia roślinnego i zwierzęcego.

ber, brązowy pigment z rodziny umbr, indygo i czerń roślinna – od czasów starożytnych, a złoto w proszku od III w. n.e. Jedynym pigmentem w tym zestawie przydatnym do datowania jest błękit pruski, co prawda otrzymany drogą alchemiczną po raz pierwszy w 1704 r., jednak na szerszą skalę produkowany w II połowie XVIII w. Jest mało prawdopodobne, aby indygo i błękit pruski występowały razem w jednej, oryginalnej warstwie. Niestety, w trakcie przeprowadzonych badań nie udało się tego potwierdzić. Najprawdopodobniej błękit pruski znajduje się w warstwie przemalowania, które określa się na XIX w.

Obecność czystego cynobru¹⁵ i złota w proszku, z uwagi na ich cenę, świadczy, iż zamówienie było prestiżowe i dobrze wynagrodzone.

Charakterystyczne dla użytej w obrazie bieli ołowiowej jest jej połączenie z kredą. Ten rodzaj farby – zwany w literaturze technologicznej *bielą hiszpańską* – zawsze наносzono ze spoiwem temperowym¹⁶. W portrecie Tyszkiewicza, w większości partii, dodatek kredy jest w postaci czystego węgla wapnia, przy minimalnej zawartości cząstek *coccolithae*. Być może zastosowana tutaj kreda pochodzi z muszli koralowców lub jest czystym węglem wapnia, tzw. bielą świętojańską¹⁷. Ten rodzaj węgla wapnia, jako pigment, ma bardziej wyraziste ziarna i dodany do bieli ołowiowej, która z racji swego otrzymywania jest wyjątkowo miąłka, zapobiega w grubszych nawarstwieniach szybkim spękanom takiej farby, zawierającej spoiwo emulsyjne o dużej frakcji wodnej. Poza tym ten rodzaj węgla wapnia jest o wiele jaśniejszy niż kreda z naturalnej skały wapiennej. Ma to znaczenie, ponieważ biel ołowiowa otrzymywana znanymi metodami, opisanymi w dawnych traktatach, ma barwę lekko zszarzałą¹⁸. Warto zaznaczyć, iż taki właśnie rodzaj bieli był w powszechnym użyciu i większość malarzy w dawnych wiekach

Rozpoznanie jest trudne z uwagi na fakt, iż pozyskiwano je najczęściej w drodze „recyklingu”, poprzez wygotowywanie w zasadowych roztworach skrawków tkanin wełnianych lub jedwabnych, farbowanych mieszaniną wielu barwników.

¹⁵ Nie udało się stwierdzić, czy cynober jest pochodzenia naturalnego, czy też sztucznego.

¹⁶ Bardzo dużo informacji dotyczących rodzajów bieli ołowiowej i jej mieszanek z kredą przedstawiła Maria Roznerska – Techniki malarskie „małych mistrzów holenderskich” XVII w., Toruń 1991, s. 169–171.

¹⁷ P. Rudniewski, Pigmenty i ich identyfikacja, Warszawa 1994, s. 32.

¹⁸ Opinia powyższa wynika z własnych doświadczeń przy odtwarzaniu dawnych przepisów. Receptury można znaleźć w traktatach Witruwiusza, Mnicha Teofila, w Manuskrypcie Bolońskim i Padewskim. Zostały one omówione w: A. Krupska Zapomniane receptury z pierwszej połowy XVIII wieku mistrza różnych sztuk Marcina Groblicza, Warszawa 2010, s. 322–325.

stosowała najczęściej ową mieszaninę bieli z kredą. Podobny skład białej farby stwierdzono w obrazach Rembrandta, również w zaprawie, Rubensa i wielu, wielu innych¹⁹.

Powszechne stosowanie wszystkich wyżej wymienionych i opisanych materiałów wskazuje na powstanie *Portretu Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego* w XVIII w. Jedynie wątpliwa obecność błękitu pruskiego w oryginalnej warstwie partii pola herbu przesuwają datowanie na II połowę XVIII stulecia.

Zebrane przez magistrantkę, Annę Orkowską, dane literaturowe, pozwalające na technologiczne porównania z wybranymi obrazami europejskich malarzy XVIII w., i przeprowadzone własne badania analityczne pozwoliły określić czas i środowisko, z którego prawdopodobnie wywodzi się anonimowy twórca tego dzieła. Cechy stylistyczne, brak podpisu artysty z całą mocą świadczą o tym, iż portret Leona Tyszkiewicza został wykonany przez malarza cechowego.

Nie zawsze malarze cechowi byli należycie utalentowani, ale na ogół znali dobrze technologiczne tajniki rzemiosła. W tym czasie na Kresach działały jedne cechy grupujące malarzy „łacinników” i „ikonopisców”. Trudno się oprzeć wrażeniu, że autorzy staropolskich portretów, zwłaszcza imaginacyjnych, realizujący zwykle kościelne lub cerkiewne zamówienia, malujący najczęściej wizerunki świętych, pewne doświadczenia przenosili na wykonywane przez siebie przedstawienia osób świeckich²⁰. Zauważa się podobny sposób komponowania obrazu, charakterystyczny rys modelowania twarzy, zwłaszcza oczu (il. 11). Znamienne są gładkie, mroczne tła i płaszczyznowe traktowanie szat oraz drobiazgowość, wierność w odtwarzaniu bogactwa materii i innych ozdób. Wszystkie te aspekty tworzą specyficzną jakość tego malarstwa, nadając mu oryginalną ekspresję, ocenianą bardzo pozytywnie w dzisiejszej dobie jako zjawisko artystyczne zwane portretem staropolskim.

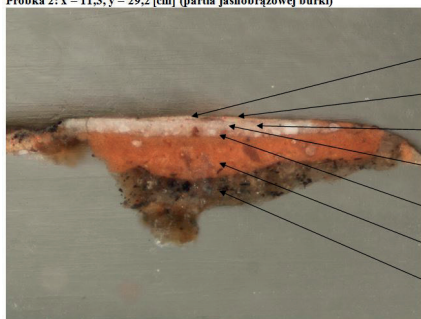
Od końca XVI w. wzrastał popyt na portrety rodzinne, i to nie tylko w Polsce. Złożyło się na to wiele czynników, których nie sposób tu omówić. Zwyczaj ich malowania osiągnął punkt szczytowy pod koniec wieku XVII i w stuleciu XVIII²¹. Zaczęto wówczas zestawiać rozmaite pocztynianki i ich genealogie, powstawały pierwsze galerie słynnych osób i rodowe pan-

¹⁹ M. Roznerska, *Techniki malarskie...*, s. 170–171.

²⁰ Zwraca na to uwagę Tadeusz Chrzanowski. Zob. *Portret staropolski*, Warszawa 1995, s. 132–133.

²¹ Tamże, s. 74–80.

Próbka 2: x = 11,3, y = 29,2 [cm] (partia jasnobrązowej burki)

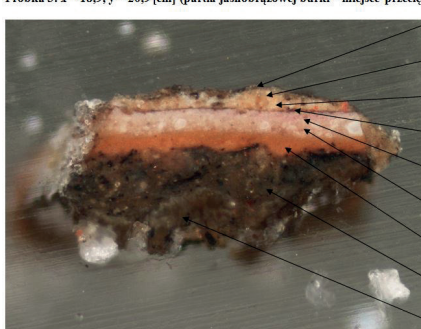


Fot. Anna Nowicka

Il. 12

- A – Spodnia warstwa zaprawy (ugrowoczarna) (0,002–0,128 mm)
- B – wierzchnia warstwa zaprawy (pomarańczowoczerwona) (0,072 mm)
- C – oryginalna warstwa malarska (0,028 mm)
- D – drugi film oryginalnej warstwy malarskiej (0,006 mm)
- E – warstwa zabrudzenia (0,0008 mm)
- F – wtórna warstwa malarska (0,006 mm)
- G – werniks (0,0008 mm)

Próbka 3: x = 18,9, y = 20,9 [cm] (partia jasnobrązowej burki – miejsce przecięcia)

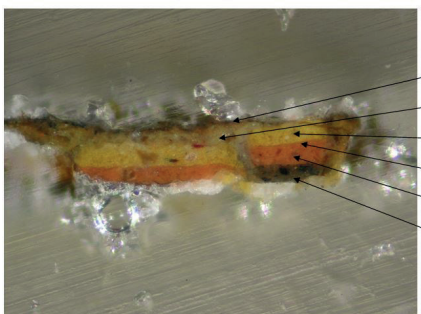


Fot. Anna Nowicka

Il. 13

- A – Warstwa bliżej nieokreślona (spoiwo?) (0,068 mm)
- B – spodnia warstwa zaprawy (ugrowoczarna) (0,068 mm)
- C – wierzchnia warstwa zaprawy (pomarańczowoczerwona) (gr. 0,034 mm)
- D – oryginalna warstwa malarska (0,024 mm)
- E – oryginalna warstwa malarska (0,008 mm)
- F – warstwa zabrudzenia (0,0016 mm)
- G – wtórna warstwa malarska (0,017 mm)
- H – wtórna warstwa malarska (0,017 mm)
- I – werniks (0,0016 mm)

Próbka 15: x = 44, y = 10,4 [cm] (żupan, poniżej czerwonego pasa)



Fot. Anna Nowicka

Il. 14

- A – Spodnia warstwa zaprawy (ugrowoczarna) (0,032–0,04 mm)
- B – wierzchnia warstwa zaprawy (pomarańczowoczerwona) (0,034–0,04 mm)
- C – wierzchnia warstwa zaprawy (pomarańczowoczerwona) (0,008 mm)
- D – wtórna warstwa malarska (0,032–0,048 mm)
- E – oryginalna warstwa malarska (0,016–0,034 mm)
- F – werniks (0,004)

teony. Wartość artystyczna takich portretów była dla zamawiającego raczej obojętna. Chodziło przede wszystkim o zaprezentowanie w sposób czytelny i trwałe majestatycznych popiersi przodków, którzy stanowili dumę kolejnych pokoleń, świadcząc o zasługach i pozycji rodu. W przypadku, kiedy malarz portretował osobników żywych, ważne było podobieństwo, stąd wy-

Technika wykonania Portretu Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego – podsumowanie

Warstwy	Charakterystyka warstw	Spoivo	Skład pigmentowy
werniks wtórny	olejno-żywiczyzny/ żywiczyzny	olej, damara (FTIR)	–
wtórna warstwa malarska	jedno- lub dwuwarstwowa	emulsyjna: prawdopodobnie olej lniany i żółtko jaja kurzego w porównywalnej ilości, węglany* (GC-MS)	wypełniacze takie same jak w oryginalnej warstwie malarskiej, tj. biel ołowiowa, węgiel wapnia (kredda), czerwien organiczna, cynober, indygo (?), błękit pruski (badania mikrokrytaloskopowe)
warstwa zabrudzenia oryginalna warstwa malarska	– jedno-, dwu- lub trzywarstwowa	– emulsyjna: białko-żółtko jaja, olej lniany i węglany* (GC-MS)	– biel ołowiowa, węgiel wapnia (kredda), czerwien organiczna, cynober, indygo (?), błękit pruski, (badania mikrokrytaloskopowe)
zaprawa	Dwuwarstwowa 2) wierzchnia pomarańczowoczerwona, 1) spodnia ugirowo-czarna ze skupiskami czarnego i białego pigmentu	2) emulsyjna: niewielkie ilości kleju glutynowego, olej lniany oraz skrobia (GC-MS), 1) emulsyjna: klej glutynowy, guma lub skrobia oraz węglany* (FTIR)	2) czerwien żelazowa oraz węgiel wapnia, węgiel wapnia (kredda), związki żelaza, czerwń roślinna (badania mikrokrytaloskopowe)
przeklejenie	nie stwierdzono	–	–
podłoże	plótno lniane	–	–
spoivo wtórnie (?) wprowadzone w strukturę plótna	–	szelak, białko prawdopodobnie kleju glutynowego oraz polisacharydu – skrobi (FTIR)	–

* Prawdopodobnie zanieczyszczenie pochodzące od organicznych wypełniaczy: kredy, bieli ołowiowej, czerni roślinnej.

pływała niekiedy przesadna dbałość o oddanie niezbyt estetycznych szczegółów twarzy. Należy podkreślić, iż zamawiającym zależało przede wszystkim na wywyższeniu własnej rodziny, podkreśleniu jej prestiżu i znaczących koneksji. Dlatego też – dla nadania splendoru – wizerunki antenatów zaopatrywano w herby rodowe i napisy informujące o czynach wojennych lub piastowanych wysokich urzędach.

Może dziwić, dlaczego tak zamożni Tyszkiewiczowie i inni im podobni nie zamawiali portretów u znanych europejskich malarzy swojej doby, a korzystali z pracy malarzy cechowych, i to z najbliższego im regionu²². I tutaj należy zgodzić się z tezą prof. Marii Poprzęckiej, która zauważa, że dawni Sarmaci bardziej cenili kosztowne przedmioty rzemiosła artystycznego, ozdobną broń, srebra stołowe, bogate stroje, orientalne kobierce – niż malarstwo²³. Dzięki temu mamy jednak do czynienia z oryginalnym zjawiskiem artystycznym, jakim jest niewątpliwie XVIII-wieczny cechowy portret imaginacyjny na polskich Kresach.

BIBLIOGRAFIA

- Cennini C., *Rzecz o malarstwie*, tłum. S. Tyszkiewicz, Wrocław 1955
 Chrzanowski T., *Portret staropolski*, Warszawa 1995
 Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948
 Dworzaczek W., *Genealogia*, Warszawa 1959
 Hopliński J., *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław 1990
 Karaszkiewicz P., *Charakterystyka pigmentów występujących w farbach artystycznych*, dokument internetowy pdf
 Krupska A., *Zapomniane receptury z pierwszej połowy XVIII wieku mistrza różnych sztuk Marcina Groblicza*, Warszawa 2010
 Mańkowski T., *Lwowski cech malarzy XVI i XVII w.*, Lwów 1936
Portrety osobistości polskich, znajdujące się w pokojach i galerii Pałacu w Wilanowie. Katalog., red. A. Gradowska, R. Kiełczewski, J. Miłobędzka, Z. Nowak, L. Skalska, J. Zielińska, Warszawa 1967
 Soińska Z., *Konserwacja i Restauracja portretu z 1789 Teresy z Krosnowickich Grabowskiej Józefa Faworskiego z kolekcji rodziny Wardęskich*, praca magisterska pod kier. prof. dr hab. J. Szpor, Warszawa 2008
 Synowiec B., *Malarze krakowscy XVIII. Płótna i zaprawy.*, praca magisterska pod kier. prof. J. Nykiela, Kraków 1994
 Tyszkiewicz E., *Groby rodziny Tyszkiewiczów*, Warszawa 1873

²² Łohojsk to miejscowość należąca obecnie do Białorusi, wcześniej były to ziemie Wielkiego Księstwa Litewskiego.

²³ M. Poprzęcka, *Arcydzieła malarstwa polskiego*, Warszawa 1997, s. 86.

Summary

Techniques and Technologies of 18th-Century Old Polish Portraits Illustrated with the Example of Imaginary Portrait of Leo Tyszkiewicz the Castellan of Lublin from the Lohoysk Family Collection Kept in the National Museum in Warsaw

When developing and carrying out the necessary conservation of works of art, it is very important to properly recognize the technique and technology of its production. This is vital in order to make the accurate diagnosis of the state of preservation, determine the causes of damage, and rationally select materials necessary for conservation and restoration works.

It is very rarely possible to carry out the analysis and conservation of pictures from a single collection, perhaps mostly painted by the same artist, which have not been subject to aggressive renovation before and do not bear excessive secondary influences. But 18th-century imaginary portraits of the Tyszkiewicz family from the Lohoysk collection, directly connected with the Sarmatian culture, meet these conditions. They are characterized by a similar way of painting and a similar pattern of figure presentation, including decorative representation of rich noble outfits and necessary army attributes (kanjars, sabers, hetman's batons etc.). The portraits were meant to prove the high social standing and services of the ancestors of Tyszkiewicz family. The authors of the portraits were probably anonymous provincial guild painters of the 18th century, who applied old principles of painting.

It was very important to recognize how the portrait of Leo Tyszkiewicz was painted, what was the order of applying composition elements, to recognize the kinds of paint, their cover intensity connected with different pigments and binders, to determine color layers, etc.

Analytical, physical and chemical tests, as well as insightful visual analysis, made it possible to learn in detail the technical and technological structure of the portrait of Leo Tyszkiewicz, beginning with the technical and technological features of the canvas support, through color layers, up to the top varnish layer. Physical examinations such as X-ray, UV, IR, and highly specialist chemical tests of binders and pigments (GC-MS, FTIR, SEM-EDS), as well as the analysis of lateral sections of the collected samples of layers of paint, made it possible to characterize the technological materials used in the picture. This allowed to try and describe the way of painting this representation against the background of 18th-century European painting technologies and to draw conclusions concerning the causes of specific deformations present in the pictures.