

Zagadnienia technologii i techniki malarskiej
Gerarda de Lairese
na podstawie traktatu o malarstwie
„Het Groot Schilderboek”*

JUSTYNA OLSZEWSKA-ŚWIETLIK

Zakład Technologii i Technik Malarskich, Wydział Sztuk Pięknych, UMK w Toruniu

e-mail: justolsz@umk.pl

EWELINA MACIEJCZYK

e-mail: ewelina.maciejczyk.kon@gmail.com

Keywords: Gerard de Lairese, a treatise on painting, Het Groot Schilderboek, technology and painting technique, Dutch seventeenth century painting, Amsterdam

Słowa kluczowe: Gerard de Lairese, traktat o malarstwie, Het Groot Schilgerboek, technologia i technika malarska, malarstwo holenderskie XVII wieku, Amsterdam

Abstract

Issues of the technology and the painting technique of Gerard de Lairese based on the treatise on the painting “Het Groot Schilderboek”

Treatise *Het Groot Schilderboek* (“The Great Book on Painting”) of Gerard de Lairese (1640–1711) belongs to important works which apart from theoretical issues include relevant information concerning painting technique. In the 17th and 18th century theoretical papers on the painting enjoyed great interest in the whole of

* Prace naukowe i artystyczne związane z traktatem zostały wykonane w ramach prowadzonych przez autorki badań technologii i techniki malarskiej Gerarda de Lairese. Ich wyniki zob. m.in. Ewelina Maciejczyk, „Zagadnienia techniki i technologii malarskiej Gerarda de Lairese, XVIII wiek” (praca magisterska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2016).

Europe. The treatise by de Lairese was well-known also amongst the artists active in Gdańsk, Toruń, and Elbląg in the Polish-Lithuanian Commonwealth. Up to the 18th century artists in Poland-Lithuania received their professional training within the framework of a guild system. The system of learning required copying of the famous ancient and modern works from prints. In Gdańsk and Toruń the works by de Lairese enjoyed considerable popularity and were often copied. Given the significance of the work of the Dutch artist in Royal Prussia a project was initiated to recreate the painting technique described in his treatise. A copy of a painting by the artist was made following available literature and an in-depth study of the treatise itself. The aim was to recreate in a practical way the technical details of the old workshop practice. The results of the analyses and of technological reconstructions can be used in conservation practice as well as in artistic activity.

Abstrakt

Traktat *Het groot schilderboek* („Wielka księga malarstwa”) Gerarda de Lairese (1640–1711) należy do znaczących dzieł, w których oprócz zagadnień teoretycznych zawarto istotne informacje dotyczące techniki malarstwa. W XVII i XVIII wieku prace teoretyczne o malarstwie cieszyły się dużym zainteresowaniem w całej Europie. Traktat de Lairese’a znany był na przykład wśród artystów Gdańska, Torunia, Elbląga. Do wieku XVIII artyści polscy zdobywali doświadczenie głównie w ramach systemu cechowego. System nauki wymagał m.in. kopiowania znanych dzieł antycznych i nowożytnych reprodukowanych w postaci sztychów. W środowisku gdańskim i toruńskim dużym powodzeniem cieszyły się reprodukcje dzieł de Lairese’a, które były często kopiowane. W związku ze znaczeniem pracy holenderskiego artysty w środowisku malarstwie ówczesnych Prus Królewskich zajęto się badaniami, które umożliwiły odtworzenie techniki malarstwa opisaną w jego traktacie. Opierając się na dostępnej literaturze i dogłębnych studiach nad traktatem wykonano kopię wybranego obrazu artysty. Praca miała na celu praktyczne poznanie tajników dawnego warsztatu, praktyki. Wyniki analiz i rekonstrukcji technologicznych mogą być wykorzystane w praktyce konserwatorskiej oraz przy wykonywaniu prac artystycznych.

Gerard de Lairese, holenderski malarz, rysownik, grafik i teoretyk sztuki, urodził się 11 września 1640 roku w Liège w Belgii, gdzie spędził lata młodości¹. W XVII wieku w tym mieście rozwinęła się autonomiczna szkoła malarstwa – tzw. szkoła leodyjska, reprezentowana m.in. przez G. Douffeta (1594 Liège –1660), B. Flemalle’a (1614 Liège – 1675), J. G. Carliera (1638

¹ Robert Genaille, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego, aktualizacja, uzupełnienie i nowe hasła*, tłum. Maciej Monkiewicz, Antoni Ziemia (Warszawa: PWN, 2001), 205.

Liège – 1675)². Pierwsze nauki malarstwa Gerard pobierał zapewne u ojca, Raniera de Lairesse’a, który był malarzem³. W swoich wczesnych pracach, takich jak np. *Nawrócenie św. Augustyna*, pozostawał pod wpływem Bertholeta Flemalle’a, jednego z najwybitniejszych wówczas przedstawicieli szkoły leodyjskiej, i prawdopodobnie u niego pobierał dalsze nauki. Uważa się, że właśnie od Flemalle’a przejął zamiłowanie do sztuki klasycyzującej⁴. W 1660 roku krótko pracował w Kolonii dla tamtejszego elektora i arcybiskupa, w latach 1650–1688 pełniącego także urząd biskupa Liège. W roku 1664 na skutek konfliktu o podłożu obyczajowym de Lairesse zmuszony był do ucieczki z rodzinnego miasta. Zawarł związek małżeński z Marią Salmą i na pewien czas osiedlił się w Utrechcie. Gdy jego talent malarski dostrzegł holenderski malarz i marszand sztuki Gerrit van Uylenburgh (1625–1697), zawarł z nim umowę i przeniósł się wraz z rodziną do Amsterdamu⁵. Tam wkrótce poznał Rembrandta, skoligaconego z rodziną Uylenburgh: jego pierwsza żona Saskia van Uylenburgh była kuzynką ojca Gerritena – Hendrica (1606–1669), który zajmował się karierą malarza⁶, a po śmierci ojca rodzinny biznes przejął syn. Rembrandt około 1665/1667 roku namalował realistyczny portret młodego (w wieku około dwudziestu czterech lat) Gerarda, dziś przechowywany w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Obraz, obecnie jeden z najbardziej znanych wizerunków de Lairesse’a, ukazuje jego twarz charakterystycznie zmienioną przez wrodzoną chorobę (kiłę)⁷. W roku 1667 de Lairesse otrzymał

² Genaille, *Encyklopedia*, 108–109, 128, 79.

³ Genaille, *Encyklopedia*, 128.

⁴ Bertholet Flemalle (1614–1675) – barokowy malarz w Liège (Belgia). W 1638 r. odwiedził Rzym, następnie Paryż, gdzie współtworzył malarską dekorację pałacu w Wersalu. W 1647 r. wrócił do Liège i wykonał wiele obrazów dla miejscowych kościołów. W 1670 r. wyjechał do Paryża, gdzie Ludwik XIV mianował go profesorem Królewskiej Akademii. Pod koniec życia osiadł w Liège. G. de Lairesse był jednym z jego uczniów. Genaille, *Encyklopedia*, 128.

⁵ Bob Haak, *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century* (London: Stewart, Tabori & Chang, 1984), 216–220; Friso Lammerste i Jaap van der Veen, red., *Uylenburgh en zoon. Kunst en commercie van Rembrandt tot de Lairesse 1625–1675* (Amsterdam: Waanders; Museum Het Rembrandthuis, 2006).

⁶ Podobnie jak Rembrandt pochowany w Westerkerk, protestanckim kościele w centrum Amsterdamu, w którym de Lairesse w 1686 r. wykonał dekoracje malarskie organów. <http://www.westerkerk.nl/english>; <http://mikestravelguide.com/things-to-do-in-amsterdam-visit-westerkerk-and-climb-westertoren/> (dostęp 14 listopada 2015); Frederik Schmidt-Degener, “Rembrandt’s Portret van Gerard de Lairesse”, *Onze Kunst* 23 (1913): 117–129 (dostęp 15 marca 2015).

⁷ Oznaki wrodzonej kiły na portrecie wykonanym przez Rembrandta pierwsza odkryła w 1913 r. dr J. H. Hanken. Za: Horton Johnson. “Gerard de Lairesse, Genius Among the Treponemes”, *Journal of the Royal Society of Medicine* 97 (2004) 6: 301–303 i przypis 10, <http://www.ncbi>.

obywatelstwo Amsterdamu. Utalentowany i ceniony artysta, otrzymujący liczne zamówienia na obrazy, został uznany za czołowego przedstawiciela nurtu klasycyzującego⁸.

W roku 1690, w wieku czterdziestu dziewięciu lat, Gerard de Lairese w wyniku postępującej choroby stracił wzrok. Zmusiło go to do porzucenia działalności artystycznej i skupienia się na teorii sztuki. W tym czasie jedynym źródłem dochodów rodziny były wykłady na temat sztuki, jakie wygłaszał. Korzystając z pomocy synów Abrahama (1670–1727) i Jana (1673–1716)⁹, zajął się też tworzeniem traktatów poświęconych teorii sztuk. W 1701 roku został wydany jego podręcznik omawiający zasady rysunku pt. *Grondlegginge der teekenkonst* („Podstawy rysunku”). Po sześciu latach ukazał się traktat malarski pt. *Het Groot Schilderboek* („Wielka księga malarska”). Zaledwie kilka lat później, w roku 1711 artysta zmarł w Amsterdamie.

Gerard de Lairese odniósł duży sukces w dziedzinie malarstwa, a jego traktaty były znane w całej osiemnastowiecznej Europie, wielokrotnie wznowiane i tłumaczone na inne języki. Kontynuatorami jego stylu malarskiego i doktryn artystycznych byli dwaj synowie: Abraham i Jan¹⁰. Swoje doświadczenie de Lairese przekazał również uczniom. Teoretyk sztuki i biograf ma-

nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079501/ (dostęp 17 marca 2015); Frederik Schmidt-De-gener, „Le portrait de Gérard de Lairese par Rembrandt”, *L'art flamand et hollandaise* 19 (1913): 97–108, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079501/> (dostęp 15 marca 2015).

⁸ Zob. Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, t. 3 (Amsterdam: B. M. Israel, 1976), 285, http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0353.php (dostęp 27 listopada 2014); Fred G. Meijer i Adriaan van der Willigen, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils, 1525–1725* (Leiden: Primavera Press, 2003), 128.

⁹ Obaj byli malarzami. Abraham poprawił i przetłumaczył tekst, uwzględniając ówczesny zawodowy żargon malarzy; autor wspomina w traktacie, że nie włada jeszcze sprawnie językiem holenderskim. Zob. Gerard de Lairese, *The Great Book on Painting*, tłum. Lyckle de Vries, w Lyckle de Vries, *How to Create Beauty. De Lairese on the Theory and Practice of Making Art* (Leiden: Primavera Press, 2011; CD-ROM), 18, tam też obszerna literatura (61–64); Alan Roy, *Gerard de Lairese* (Paris: Arthena, 1992), 54, 162; Gerard de Lairese, *Groot Schilderboek, Waar in de Schilderkonst in al hoar deelen grondig werd onderweezen, ook door Redeneeringen en Prentverbeeldingen verklaard; Met Voorbeelden uit de beste Konststukken der Oude en Nieuwe Puikschilderen bevestigd: En derzelver Welen Misstand aangewezen* (Amsterdam: David Mortier, 1714–1715), 139. Jan de Lairese wykonał grafiki, które ojciec wykorzystał do zilustrowania przykładów omawianych w traktacie: de Vries, *How to Create Beauty*, 18; de Lairese, *Het Groot Schilderboek*, prolog: XIII–XV.

¹⁰ <http://www.geni.com/people/Abraham-de-Lairese/6000000027978901472> (dostęp 4 marca 2016); <https://rkd.nl/en/explore/artists/Lairese%2C%20Johannes%20de> (dostęp 4 marca 2016).

larzy holenderskich i flamandzkich Arnold Houbraken (1660–1719) w biografii de Laïresse'a jako jego najbardziej znanych uczniów wymienił m.in. Jana van Mierisa (1660–1690), braci Teodora (1654–1718) i Krzysztofa (Szczecin 1659 – Amsterdam 1729) Lubienieckich, Jacoba van der Doesa (Młodsze) (1623–1673), Louisa Fabritiusa Dubourga (1693–1775), Ottomara Elligera (1633–1679), Jana Goeree (1670–1731), Gilliama van der Gouwena (1640–1720), Bonaventurę van Overbeeka (1660–1705), Hansa Hinricha Rundta (1660–1750), Philipa Tidemana (1657–1705), Jana Wandelaara (1690–1759), Zachariasa Webbera (Młodsze) (1644–1696)¹¹. Za najzdolniejszego ucznia uznaje się Jana Hoogaata (1654–1730)¹². Poświęcony malarstwu traktat de Laïresse'a cieszył się dużym zainteresowaniem wśród artystów w XVIII wieku

¹¹ Houbraken, *De groote schouburgh*, 329, http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0434.php (dostęp 14 listopada 2015). Informacje na temat Teodora Lubienieckiego zob. Houbraken, *De groote schouburgh*, 329. Na temat Krzysztofa Lubienieckiego zob. Genaille, *Encyklopedia*, 237; Anna Lewicka-Morawska, *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, t. 1 (Warszawa: Arkady, 1998), 107; jego obrazy, np. *Możesz wydobywający wodę ze skały, Bakalarz, Smakosze* (1710–1719) znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie; <http://www.agraart.pl/cgi-bin/autor.cgi?act=1&qt=1267736675&nr=161>; w 1682 r. przeniósł się do Polski, gdzie w 1729 r. zmarł. Inni uczniowie de Laïresse'a: J. van der Does – zob. Houbraken, *De groote schouburgh*, 106–108; Michael Bryan, *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*, t. 50 A–K (London: George Bell and sons, 1886), 429, <https://archive.org/details/cu31924092716962> (dostęp 4 marca 2016); L. F. Dubourg – zob. FOOLOSCAP FINE ART, <http://www.old-master-drawing.com/home/product/view/13/114.html> (dostęp 29 lutego 2016); Abraham Jacob van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, t. 7 (Amsterdam: BM Israel, 1969), 371, http://www.dbnl.org/tekst/aa_001biog05_01/aa_001biog05_01_0817.php (dostęp 29 lutego 2016); O. Elliger – zob. Houbraken, *De groote schouburgh*, 293; van der Aa, *Biographisch woordenboek*, 252–253, http://www.dbnl.org/tekst/aa_001biog08_01/aa_001biog08_01_0481.php (dostęp 4 marca 2016); J. Goeree – zob. SPHINX FINE ART, <http://www.sphinxfineart.com/Goeree-Jan-DesktopDefault.aspx?tabid=45&tabindex=44&artistid=41286> (dostęp 29 lutego 2016); G. van der Gouwen – zob. encyklopedia internetowa, RKD NETHERLANDS INSTITUTE FOR HISTORY <https://rkd.nl/en/artists/124717> (dostęp 4 marca 2016); B. van Overbeek – zob. Houbraken, *De groote schouburgh*, 347, http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0315.php (dostęp 4 marca 2016); H. H. Rundt – zob. Barbara Hammann, *Hans Hinrich Rundt, ein deutscher Maler an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert* (München: Ludwig Maximilian University, 1974), http://de.dbpedia.org/page/Hans_Hinrich_Rundt (dostęp 4 marca 2016); Ph. Tideman – zob. Houbraken, *De groote schouburgh*, 367–371, http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0448.php (dostęp 4 marca 2016); J. Wandelaar – zob. INVALIDABLE, <http://www.invalidable.com/artt/wandelaar-jan-0wra25x0gi> (dostęp 29 lutego 2016); Z. Webber (Młodszy) – zob. RKD NETHERLANDS INSTITUTE FOR HISTORY, <https://rkd.nl/en/explore/artists/Webber%2C%20Zacharias%20%28II%29> (dostęp 4 marca 2016).

¹² Zob. Houbraken, *De groote schouburgh*, s. 334, http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0435.php (dostęp 4 marca 2016).

w Holandii, a także wielu innych krajach, również w Polsce; tłumaczono go na inne języki europejskie¹⁵.

Het Groot Schilderboek („Wielka księga malarska”) Tom 1

W czasach de Lairese’a powstawało wiele prac traktujących o malarstwie. Zwykle wychwalano w nich nową sztukę, która rodziła się w północnych Niderlandach. Natomiast księgi de Lairese’a można odczytać jako obronę nurtu klasycystycznego w holenderskiej sztuce schyłku XVII wieku¹⁴. Jego dotyczący malarstwa traktat *Het groot schilderboek* („Wielka księga malarska”) po raz pierwszy ukazał się dopiero w 1707 roku¹⁵, przyczyną opóźnienia

¹⁵ Traktat de Lairese’a był wielokrotnie wznawiany i tłumaczony na inne języki: angielski, niemiecki, francuski. Zob. np. *The Art of Painting, in All Its Branches*, tłum. John Frederick Fritsch (London: E. Orme, 1738). Do istotnych współczesnych opracowań należy opatrzony obszernym komentarzem przekład na j. angielski dokonany przez de Vriesa, *How to Create Beauty*, 1–36; z tego tłumaczenia korzystano w trakcie pracy nad niniejszym artykułem. Zob. też Houbraken, *De groote schouburgh; Jan Białostocki, Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce. 1600–1700* (Warszawa: PWN, 1994); Jan Białostocki, *Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce* (Warszawa: PWN, 1959); Lyckle de Vries, *Gerard de Lairese, an Artist Between Stage and Studio* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998); de Vries, *How to Create Beauty*; Degener, „Rembrandt’s Portret”, 117–129; Roy, *Gerard de Lairese*; Gerard de Lairese, *Groot Schilderboek* (Amsterdam: Hendrick Desbordes, 1712), http://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01_01/index.php (dostęp 26 września 2014); Arno Dolders, „Some Remarks on Lairese’s Groot Schilderboek”, *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 15 (1985) 3/4: 197–220, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3780693?sid=21105713432483&uid=387572221&uid=60&uid=70&uid=3&uid=2&uid=387572231&uid=2134> (dostęp 26 września 2014); Johnson, „Gerard de Lairese”, 301–303, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079501/art> (dostęp 28 października 2014); Claus Kemmer, „In Search of Classical Form: Gerard de Lairese’s ‘Groot Schilderboek’ and Seventeenth-Century Dutch Genre Painting”, *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 26 (1988) 1/2: 87–115, <http://www.jstor.org/stable/3780872> (dostęp 28 października 2014); Derk Persant Snoep, „Gerard de Lairese als plafond- en kamerschilder”, *Bulletin van het Rijksmuseum* 18 (1970): 159–217. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40581589?sid=21105671720833&uid=2134&uid=70&uid=2&uid=387572221&uid=3&uid=387572231&uid=60> (dostęp 3 lutego 2014); *Portret ponad wszystko. Jacob Wessel i jego wiek. Sztuka Gdańska XVIII wieku*, red. Anna Mosingiewicz i Dariusz Kaczor (Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2005); Anna Mosingiewicz i Emanuel Okoń, „O obrazach, skrzynce cechowej i ‘sztukach towarzyskich’. Uwagi o kształceniu artystycznym w Toruniu i Gdańsku na marginesie działalności Christiana Ernsta Ulricha, osiemnastowiecznego malarza w Toruniu”, *Zapiski Historyczne* 75 (2010) 1: 47–48, przypis 84.

¹⁴ Haak, *Golden Age*, 61–62; de Vries, *Gerard de Lairese*, 71.

¹⁵ Gerard de Lairese, *Het Groot Schilderboek. Eerste deel* (Amsterdam: Willem de Coup, 1707). http://www.europeana.eu/portal/en/record/9200143/BibliographicResource_2000069511050.html (dostęp 25 marca 2017)

były problemy z przygotowaniem ilustracji¹⁶. Wspomniany już malarz i pisarz z Dordrechtu, a przede wszystkim biograf artystów holenderskiego Złotego Wieku Arnold Houbraken wspominał o Konstgenootschap (Stowarzyszenie Sztuki) jako pierwszym wydawcą¹⁷.

Het Groot Schilderboek („Wielka księga malarska”) zajmuje się kilkoma konkretnymi problemami, opracowanymi bardzo szczegółowo. Tekst początkowo nie zachęca do dalszej lektury, ponieważ de Lairese stara się omówić każde zaproponowane przez siebie rozwiązanie we wszystkich możliwych aspektach. Cały traktat w dwóch tomach (taki kształt zachowano w późniejszych wydaniach), liczących po około czterystu stron każdy, obejmuje trzynaście ksiąg podzielonych na rozdziały. Tom I rozpoczyna się prologiem i składa się z sześciu ksiąg, z których pierwsze pięć omawia podstawowe zagadnienia dotyczące techniki malarstwa. Księga I, licząca dwanaście rozdziałów, skupia się na szkicowaniu. Księga II, o dwudziestu dwóch rozdziałach, jest poświęcona kompozycji. Księga III, mająca pięć rozdziałów, wyjaśnia różnicę pomiędzy malarstwem klasycznym a współczesnym. Księga IV w swoich dziewięciu rozdziałach mówi o kolorach. Księga V na stronach dwudziestu pięciu rozdziałów szczegółowo prezentuje zagadnienia światła w obrazie. Kończąc tom I księga VI w siedemnastu rozdziałach rozważa pejzaż jako temat malarski.

Celem niniejszego artykułu jest poznanie zasad warsztatu malarskiego w ujęciu Gerarda de Lairese’a oraz sprawdzenie ich w praktyce. W związku z tym skupiono się na pierwszym tomie traktatu, zawiera on bowiem zalecenia artysty dotyczące rodzaju materiałów oraz sposobu modelunku malarskiego. Analizując tekst zwrócono uwagę na elementy potrzebne do wykonania rekonstrukcji malarskiej.

W księdze I („Szkicowanie, drugi odcień, piękno i ruch”) znajdujemy podstawowe informacje na temat szkicowania i przygotowania się do właściwego opracowania monochromatycznego podmalowania (tzw. martwego ubarwienia – „doodverwen”¹⁸) oraz uzyskania kolorów karnacyjnych dla drugiej warstwy malarskiej i ostatniego opracowania najwyższych świateł i cieni.

¹⁶ De Lairese, *Groot Schilderboek*, ix–xv.

¹⁷ Houbraken, *De groote schouburgh*, 129: „door het Komtgenootschap tot twee Boeken geschikt” („złożony z dwóch woluminów przez Stowarzyszenie Sztuki”); de Vries, *Gerard de Lairese*, 100; Białostocki, *Teoretycy*, 140–147, 255–263.

¹⁸ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 13.

Księga II („O porządku albo kompozycji”) wprowadza w zagadnienia związane głównie z kompozycją. Szczególną rolę odgrywają w niej postacie¹⁹, ukazane w różnorodnych pozycjach oraz liczbie i grupach dla uwydatnienia sensu przedstawianego tematu²⁰. De Lairese instruuje, jak przedstawić różnice płci, a także wieku malowanych postaci; jak oddać ich ruchy dla wyrażenia emocji; jak użyć tej wiedzy do utworzenia personifikacji w kompozycji²¹. Wszystkie rozdziały są obficie opatrzone pomocnymi przykładami.

Rdzeniem księgi II jest rozdział piętnasty, który przedstawia główny temat traktatu: „tafereel”²². Termin ten oznacza figuralną kompozycję, zdefiniowaną przez de Lairese’a jako pokaz albo obraz czegoś, czyli zdarzenie; sugeruje więc działanie i upływ czasu. Słowo „tafereel” zasadniczo wyraża relacje. Czas jako aspekt figuralnych kompozycji jest ogólnie omówiony w rozdziale dwunastym²³. Szczególne miejsce zajmuje w nim cykl obrazów ilustrujących kolejne sceny tej samej historii i towarzyszący im upływ czasu²⁴. „Tafereelen” jako rodzaj kompozycji dzieli się na cztery grupy: prezentuje zdarzenie oparte na faktach albo fikcji oraz mające elementy zaczerpnięte z alegorii lub ich pozbawione (rozdział piętnasty). De Lairese w żaden sposób nie ogranicza wyboru tematu; jedynie przedstawia tematy o najwyższym według niego znaczeniu. Podaje wiele argumentów i przykładów dla uzasadnienia swojej opinii; zaleca również, by podążać za tymi prostymi radami. Pouczające sceny oparte na wydarzeniach z historii biblijnych lokuje niżej w hierarchii tematów od podobnych scen ukazujących moralny przykład. Sposób wyboru odpowiedniego tematu omawia w rozdziałach: drugim, dziesiątym, szesnastym i dwudziestym pierwszym²⁵. Opisuje też postawę, jaką zaobserwował wśród holenderskich malarzy: zaczęli oni kształcić się w prezentacji wybranych przez siebie tematów²⁶.

Treść księgi III („O rzeczach antycznych i współczesnych”) najpełniej wyraża temat przedstawiony w rozdziale pierwszym: „O różnicy pomiędzy antycznym a współczesnym malarstwem” – to znaczy różnicy stylu. Wybór malarskiego stylu zależał od kategorii tematu. Klasyczny styl występował

¹⁹ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 43.

²⁰ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 53.

²¹ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 59, 65, 97, 93, 149.

²² De Lairese, *Groot Schilderboek*, 115–122; 97.

²³ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 97.

²⁴ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 139; 159.

²⁵ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 45, 86, 122, 149.

²⁶ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 106.

zawsze w tematach malarskich wyżej usytuowanych w hierarchii. Najwyżej lokował się obraz narracyjny w swoich trzech podkategoriach: wysokiej, środkowej i niskiej. Klasyczny styl był odpowiedni dla mitologicznych i biblijnych historii, natomiast styl współczesny w scenach rodzajowych z codziennego życia. De Lairese namawiał malarzy do stosowania klasycznego stylu, gloryfikując go i niejednokrotnie przedstawiając pozytywne aspekty takiego wyboru w odniesieniu do szerokiego wachlarza dostępnych tematów. Według de Lairese'a idealny artysta wybiera do swego dzieła ważny temat należący do kategorii, którą ogólnie określa się jako „historie” (obrazy narracyjne)²⁷. Jego zdaniem malarz musi być wszechstronny, aby sprostać wszystkim możliwym zadaniom, jakie przed nim staną. Inspiracje dla wszystkich pozostałych tematów malarskich zalecał czerpać właśnie z obrazów narracyjnych.

De Lairese zalecał, aby pozbyć się osobistego stylu malarskiego bądź indywidualnych cech, ponieważ ograniczały one możliwości iluzji malowanego obrazu. W jego rozumieniu maniera, czyli styl malarski był odejściem od absolutnego ideału malarskiego. „Malarz nie powinien oszukiwać przez taki albo inny styl, ale właśnie przestrzegać natury, jeśli chce oddać sprawiedliwość sztuce”²⁸. Krytykował holenderski realizm oraz tworzenie zbyt surowych form klasycznych. Według niego artyści należący do tego nurtu w swoich pracach nie podążali za naturą, ale kopiowali rzeczywistość niewolniczo albo, co gorsza, odbiegali od rzeczywistości, gdy odwoływali się do własnej wyobraźni; nie szukali piękna, ale stworzonej brzydoty, sprzeciwiając się tym samym zasadom prawdopodobieństwa i przyzwoitości; nie przyczynili się do postępu sztuki odkąd ich praca opierała się na pamięci; nie studiowali sztuki; nie podążali za arcy mistrzami Włoch i rzeźbami starożytności, ale pozostali przy sposobie, w którym zostali wyszkoleni przez swoich mistrzów. W rezultacie ich prace wyglądają jak obrazy wykonane w osobistym stylu, a nie jak nieskazitelne lustra idealnego, bezosobowego świata; tym samym nie udało im się stworzyć iluzji.

Księga IV („O kolorach”) w całości jest poświęcona zagadnieniom związanym z warstwą barwną. Omawia główne i rozbite kolory, a także zależności, jakie między nimi występują. Szczególne miejsce zajmuje przedstawienie racjonalnych praw, które powinny decydować o wyborze odpowiednich kolorów. Opierając się głównie na własnym doświadczeniu, de Lairese stara się

²⁷ Malarzem „historii”, czyli scen przedstawiających tematy narracyjne, był też de Lairese.

²⁸ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 324.

wyjaśnić prawa malarstwa, posługując się wieloma przykładami. „Aspekt kolorystyczny traktuję wręcz osobowo, mówiąc o nim jako o figurze – odgrywa on bardzo istotną rolę w całej przestrzeni i kompozycji. W zasadzie jest tym, co określa przedmioty i sytuacje także w stosunku do pory dnia i roku oraz nadaje otoczeniu odpowiednie emocje i buduje odpowiednią narrację”²⁹. Dla autora traktatu wybór kolorów był racjonalnym procesem, na który wpływa wiele czynników. Kolor ma przyciągać uwagę widza, będąc jednym z ważniejszych elementów obrazu spajając całość kompozycji oraz kierować wzrok patrzącego na najważniejsze postaci w przedstawianej scenie. „Trzeba wiedzieć, że moc i blask obrazu zawierają się w jego kolorach, nie w szorstkości jego powierzchni”³⁰.

W księdze V („O światłach i cieniach”) znajdziemy informacje o świetle i cieniu oparte przede wszystkim na doświadczeniach autora, a także jego umiejętności wnikliwej obserwacji natury. W dużej mierze podane są tu praktyczne rady. Głównym tematem tej księgi jest perspektywa powietrzna. Słowo *perspektywa* niemal zawsze pojmuje się w znaczeniu przestrzennej skuteczności światła i koloru, a nie matematycznej budowy. Perspektywa jest spowodowana przez wilgoć powietrza i opisana przez przygasanie kolorów oraz zanik światła i ciemność w dali. De Lairese uznaje perspektywę powietrzną za jedynie dopuszczalny sposób sugerowania przestrzeni w obrazie³¹. W księdze V omawia perspektywę wynikającą z efektu zastosowania słabych bądź silnych kolorów. Jego zdaniem należy delikatnie obchodzić się z czystymi, jasnymi barwami, ponieważ one sprawiają, że przedmioty pojawiają się bliżej nas, czyli wydobywają przedmioty na pierwszy plan. Jednak wielu malarzy stosuje czyste barwy rutynowo, nie stosując się do zasad perspektywy. De Lairese potępia takie postępowanie, ponieważ sztuka musi podążać za naturą, jeśli chce trzymać się zasad prawdopodobieństwa i prawdy³². Doskonałe naśladowanie rzeczywistości oznacza, że każdy obraz jest albo powinien być przedstawiony w typie *trompe l'oeil*, a to sugeruje, że dobry obraz powinien przedstawiać obiekty w naturalnej wielkości. Iluzjonizm w niewielkich

²⁹ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 227.

³⁰ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 12.

³¹ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 315–319.

³² De Lairese, *Groot Schilderboek*, 327.

obrazach jest dopuszczalny jedynie gdy są na nim ukazane przedmioty w dalekiej perspektywie³³.

W tomie II, na który składa się siedem ksiąg, opisano m.in. mniej ważne tematy malarskie oraz zagadnienia uzupełniające pierwsze księgi tomu I³⁴. Rozpoczyna go księga VII – o portretowaniu, podzielona na osiem rozdziałów. Księga VIII traktuje o architekturze i liczy czternaście rozdziałów. Księga IX, o malowaniu sufitów lub plafonów, składa się z dziewiętnastu rozdziałów. Księga X, poświęcona rzeźbiarstwu, ma dziesięć rozdziałów. Księga XI w ośmiu rozdziałach omawia martwą naturę. Księga XII, której tematem są kwiaty, obejmuje sześć rozdziałów. Księga XIII w dziewięciu rozdziałach analizuje zagadnienia rytownictwa.

Różnorodne niezgodności w tekście, podobnie jak nakładanie się podobnych zagadnień, mogą być skutkiem tego, że jego fragmenty powstawały na długo przed podjęciem przez de Lairese'a decyzji o wydaniu traktatu. Dopiero później zebrał je, poprawił i uzupełnił. Na koniec całość sprawdził i przepisał jego syn.

Technologia i technika malarska według Gerarda de Lairese

Na podstawie informacji zawartych w traktacie o malarstwie *Het Groot Schilderboek* opracowano wybrane aspekty technologii i techniki malarskiej de Lairese'a, tj. metodę opracowywania poszczególnych partii obrazu oraz palety barw wykorzystywanej przez malarza. Wyniki analiz przedstawiono poniżej w kolejności zgodnej z budową obrazu: od podobrazia do warstw malarskich.

Podobrazie. Wiadomo, że de Lairese stosował jako podobrazie lniane płótno napięte na drewniane ramy oraz drewniane panele, często o różnorodnych kształtach. Dbał o odpowiednie przygotowanie podobrazia. Wybierał płótna gęsto tkane, o równym splocie i bez żadnej skazy, które przeklejał klejem glutynowym, a następnie pokrywał zaprawą.

Zaprawa. Prawdopodobnie stosował zaprawę kredowo-klejową. Nakładał ją w dwóch warstwach (il. 1a)³⁵, a następnie odpowiednio szlifował, aby

³³ Malarstwo iluzjonistyczne jest techniką tworzenia realistycznych obrazów ze złudzeniem optycznym, że przedstawione obiekty istnieją w trzech wymiarach.

³⁴ Znalazła w nim miejsce architektura (zob. księga VIII), która stanowiła ważny element pracy de Lairese'a.

³⁵ W wyniku badania techniki malarskiej obrazu *Diana and her companions* („Diana i jej towarzysze”) Gerarda de Lairese (datowany na lata 1676–1682; 600 x 800 cm; Rijksmuseum Amsterdam, inv. SK-A-1233) stwierdzono m.in., że malarz użył brązowej zaprawy składają-

usunąć nierówności powierzchni. Zaprawa była barwiona, w kolorze brązu. Nie bez powodu wybierała taką barwę – ułatwiała ona pracę nad późniejszymi partiami obrazu.

W traktacie de Lairese'a nie ma szczegółowych informacji na temat przygotowania podobrazia, płótna lub panelu. Zadanie to zostawił on artyście, który odpowiednie umiejętności powinien nabyć wcześniej. W traktacie natomiast skupił się na zagadnieniach związanych z rysunkiem, a w szczególności z opracowywaniem warstwy malarskiej.

Rysunek. W pierwszym etapie wykonywał bardzo szczegółowy rysunek na papierze pokrytym niebieskim kolorem. Jeśli kompozycja była niespójna w jakichś częściach, dopracowywał ją w całości bądź w osobnych jej partiach. Stosował uproszczenia w postaci kolażu, wycinając postaci i układając je na płótnie w poszukiwaniu odpowiednio dobrego ułożenia kompozycji. Dopiero gdy był zadowolony z zestawienia figur tworzył kolejny szkic i w dopracowanej już formie przenosił go na obraz za pomocą węgla. Prawdopodobnie utrwalał go farbą wodną, a całość pokrywał izolacją w postaci cienkiej warstwy werniksu z naturalnej żywicy (il. 1a). Na etapie szkicowania rozplanowywał kolorystykę obrazu, przypisując konkretne pigmenty do danego przedmiotu/postaci. Dbał o dobre zestawienie barw obok siebie, osobno i w całości kompozycji, opierając się na naturalnych zjawiskach. Następnie, według przygotowawczego szkicu, przygotowywał pigmenty („schakeeren”³⁶) do pracy.

Spoiwo. Dla pierwszej warstwy mieszał pigmenty z olejkiem terpentynowym³⁷. W następnych barwnych warstwach, nakładanych półkryjąco i laserunkowo, mieszał pigmenty z wcześniej przygotowanym spoiwem olejno-żywicznym (werniks żywiczny rozcieńczany olejkiem terpentynowym)³⁸. Spoiwo to składa się z oleju schnącego (lnianego), żywicy naturalnej, olejku

jącej się z dwóch warstw (niestety nie została przeprowadzona szczegółowa analiza rodzaju zastosowanych materiałów i spoiw). Zob. Elsemieke van Rietschoten et al., “Painting by the Rules of Art; the ‘Groot Schilderboek’ Compared to the Painting Technique of Jan Lievens and Gerard de Lairese”, referat na International Symposium on Painting Techniques, Rijksmuseum, Amsterdam, 18–20 września 2013. Analiza wizualna innych obrazów de Lairese'a wskazuje, że artysta zwykle stosował dwuwarstwową brązową zaprawę (widać to gołym okiem) i wykorzystywał jej barwę w dalszych etapach pracy.

³⁶ Przygotowanie różnych kolorów: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 96, 45, 205, 211, 220, 229, 402.

³⁷ „Terpentynolie” (olejek terpentynowy): de Lairese, *Groot Schilderboek*, 331.

³⁸ „Dunne vernis” (rzadki werniks): de Lairese, *Groot Schilderboek*, 14.

terpentynowego oraz terpentyny weneckiej³⁹. Dzięki zastosowaniu tego spoiwa de Lairese osiągał równomierny i szybki czas wysychania powłoki, bez spękań. Malowidło charakteryzowało się dobrą trwałością i wytrzymałością, przede wszystkim przejrzystością, połyskiem i głębią kolorów. Wymuszało to jednak stosowanie laserunkowych powłok. W końcowym efekcie malarz uzyskiwał powierzchnię dość chudą i mniej odporną na olejki lotne.

Warstwa malarska. De Lairese rozróżniał kilka etapów pracy: podmalowanie („doodverwen”), nakładanie farby („aanleggen”) i malowanie („opschilderen”) oraz opracowywanie najwyższych światła i cieni („retoquieren”).

Podmalowanie („doodverwen”)⁴⁰. De Lairese konstruował obraz pracą od dalszego planu⁴¹. Przez cały czas stosował metodyczny sposób malowania obrazu, budując go w określonych etapach. Używał pełnych tonów oraz półtonów koloru, po czym opracowywał dokładniej cienie i najwyższe światła. Pigmenty nakładał na już wyschnięte lub też na jeszcze mokre warstwy („wet in wet”). Wykorzystywał pewne triki, które ułatwiały mu pracę, takie jak np. pasek ze skalą tonalną barwy („lader 1”⁴²). Po przeniesieniu szkicu kompozycji na płótno opracowywał go wstępnie w pierwszej fazie w modelunku światłocieniowym – monochromatycznym (tzw. martwe ubarwienie – „doodverwen”), o barwie czerwono-brązowej (il. 1b, c). Do opracowania stosował pigmenty takie jak biel ołowiowa, ochry brązowe („bruyn-rood”) oraz odrobinę cynobru. Następnie budował delikatny modelunek, niezbyt kontrastowy światłocieniowo. Jako spoiwo stosował do tej warstwy olejek terpentynowy. Podmalowanie wykonywał sposobem kryjącym, z wykorzystaniem koloru zaprawy, tak, aby mógł stanowić jeden z tonów podmalowania monochromatycznego. Nakładał taką mieszaninę na podłoże malarskie miękkim pędzlem

³⁹ Dodatek oleju terpentynowego powoduje żółknięcie, natomiast dodanie oleju lnianego minimalizuje kruchość żywicy; za: Władysław Ślesieński, *Techniki malarskie – spoiwa organiczne* (Warszawa: Arkady, 1984), 160–161.

⁴⁰ Położenie pierwszej warstwy malarskiej (monochromatycznej); „martwe ubarwienie”: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 12, 13, 38, 39, 329, 331.

⁴¹ Artysta zalecał pracę z tylnego planu, szczególnie gdy w kompozycji dominował krajobraz, ponieważ cienie przedmiotów musiały być związane z jasnością lub szarością nieba. Zdaniem de Lairese’a malarz powinien zaczynać od tła i wychodzić do przodu – taki sposób pomoże mu zharmonizować cienie i światła w kompozycji. De Lairese, *Groot Schilderboek*, 12.

⁴² Drabina – inaczej skala szarości, pasek papieru pokazujący, jak moduły przedstawiają się w matematycznej perspektywie. De Lairese, *Groot Schilderboek*, 261–262, 314.

do płótna albo panelu. Przykładał do tej warstwy największą wagę, ponieważ gdy była ona wykonana dobrze, artysta mógł kończyć obraz bez poprawek.

Nakładanie farby („aanleggen”) i malowanie („opschilderen”)⁴⁵. Właściwą, drugą warstwę barwną, zbudowaną z konkretnych mieszanin pigmentów, de Lairese nakładał już półkryjąco i laserunkowo, wykorzystując spoiwo olejno-żywiczne – farbę nakładał cienko z werniksem („dun”⁴⁴), bardziej transparentnie i przejrzysto („schommelen”⁴⁵) (il. 1d). Efekt laserunkowej, przezroczystej powłoki osiągał przez stosowanie słabo kryjących pigmentów (np. naturalna ultramaryna, siena palona, ziemia zielona itp.), mocno rozrzedzonych przy użyciu medium żywiczno-olejnego. Na tym etapie najważniejszym zadaniem malarza było nadanie głównym wydarzeniom przedstawionym na obrazie odpowiednich kolorów, z zapewnieniem ich harmonii („harmonie”⁴⁶). Przewodnie barwy („geplumeerd”⁴⁷) nadawał scenie już w pierwszej fazie uzbrajania kolorystycznego. Wybierał odpowiednio główne kolory („hoofd-koleur”⁴⁸) oraz kolory rozbite albo zmieszane, stonowane („gerbo(o)ken koleur”⁴⁹) przez złamanie barwy o ton w dół („verbreeken 1”⁵⁰) albo zmieszanie jej z inną barwą („verbreeken 2”⁵¹)⁵². Malarz pracował w niezbyt grubej war-

⁴⁵ Nałożenie równych płaszczyzn farby bez opracowania detali: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 9, 11, 13, 15, 16, 18, 38–40, 268, 331, 332; położenie drugiej warstwy farby, na górze („do-odvrewen”): de Lairese, *Groot Schilderboek*, 8, 13, 36, 38–40, 50, 257, 277, 320, 330, 332.

⁴⁴ „Cienko”; należy nakładać cienką warstwę farby z werniksem, transparentnie: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 14, 39, 257, 314, 331.

⁴⁵ Laserunek, rozprowadzanie farby cienko, przejrzysto: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 12, 36, 39, 361.

⁴⁶ Harmonia kolorów jako kombinacji w obrazie: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 45, 109, 116, 205, 208, 225, 227, 228, 240, 359, 367, 380, 402, 403.

⁴⁷ Nadanie przewodnich barw na pierwszej warstwie malarskiej (uzbrajanie): de Lairese, *Groot Schilderboek*, 329.

⁴⁸ Główny kolor: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 206, 208, 212, 214, 221, 226, 239.

⁴⁹ Stonowany kolor: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 109, 206, 208, 219, 220, 223, 226, 227, 230, 252, 360.

⁵⁰ Złamanie barw: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 41, 220, 224, 241, 242, 278, 310, 313, 314, 323, 325, 360, 387.

⁵¹ Rozbite kolory: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 249, 263, 268, 269, 272, 310, 351, 371, 372, 386, 388.

⁵² Świejące i czyste kolory tracą siłę, kiedy zostaną połączone z bielą w celu ich tonalnego rozjaśnienia. To tłumaczy, dlaczego terminy „bruyen” („ciemny”) i „schoon” („czysty”) w niektórych uwagach w *Schilderboek* się pokrywają. Siła koloru jest tym, co decyduje o jego ciepłe i intensywności. Barwy takie jak czerwień i żółcień zaliczają się do obu kategorii wyraźnych kolorów, przeciwnych lekkim i słabym. Ich siła zależy również od intensywności cienia. W tej sytuacji de Lairese, dla ułatwienia, podobnie jak wtedy, gdy szukał odpowiedniej skali tonalnej danego koloru, przy wyborze właściwej siły głębi w relacji do źródła światła posługiwał się paskiem ze skalą cieni („lader 2”). De Lairese, *Groot Schilderboek*, 314.

stwie. Pigmenty nakładał równomiernie, czyli w równych polach malarskich („grond 2”⁵³; „grond 3”⁵⁴) bez opracowywania szczegółów („aanleggen”⁵⁵), pamiętając o właściwym sposobie posługiwania się pędzlem oraz odpowiedniej gamie kolorystycznej, którą wcześniej opracował we wstępnych szkicach. Linie odseparowanych od siebie pól kolorystycznych wygładzał na powierzchni, jeszcze podczas wysychania farby, miękko śmiałymi ruchami suchego pędzla („(ver)dryen”⁵⁶), uzyskując efekt stopienia, scalenia wszystkich kolorów. Gdy już wszystkie kolory miał opracowane, w tej warstwie nakładał laserunek na partie karnacji. Wykorzystywał do tego celu czystą ultramarynę ze spoiwem olejno-żywicznym. Ten sposób miał nadać karnacji naturalny wygląd.

Opracowywanie najwyższych światła i cieni („retoqueren”)⁵⁷. W ostatnim etapie de Lairese opracowywał najgłębsze cienie („diepen”⁵⁸) i najwyższe światła („hoogsel”⁵⁹), korzystając z gamy kolorów, których użył do pierwszej warstwy malarskiej. Budował tony walorowo mieszając kolor lokalny z bielą lub czernią i uzyskując w ten sposób konkretny odcień szarości. Stosował tzw. paski tonalne, które ułatwiały mu pracę. Kolejne partie opracowywał bardzo szczegółowo i wychodził do światła w górę (il. 1e). Światło nadawał na sam koniec pracy, ostatecznie uplastyczniając formy. Modelunek światłocieniowy kształtował delikatnie, nie dopuszczając do zbyt dużych kontrastów. Ważne na tym etapie było tworzenie plastyczności formy przez odpowiednie nałożenie cieni i półcieni („mezzezint”). Do tak przygotowanej powierzchni obrazu wносił niewielkie poprawki, jeśli były konieczne. Pigmenty nakładał w najgłębszych cieniach laserunkowo, natomiast w najwyższych światłach kryjąco. Spośród pigmentów stosował asfalt, brunat kasselski, czerń sadzową, światła natomiast budował używając bieli ołowiowej. W razie potrzeby do-

⁵³ Jedna z części planów, w której ilustrowana głębokość jest podzielona: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 12, 16, 32, 42, 44, 47, 49, 98, 90, 99, 104, 106, 147, 148, 158, 224, 226, 228, 231–234, 236, 249, 253, 256, 271, 277, 285, 299–301, 316–318, 335, 350, 351, 360, 384, 390, 397, 402, 406, 409, 411.

⁵⁴ Pole barwne: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 18, 72, 206, 207, 209–213, 224–228, 230, 232–234, 236, 238–240, 263, 351, 365, 367, 329, 368.

⁵⁵ Nałożenie równych pól farby bez opracowania detali: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 9, 11, 13, 15, 16, 18, 38–40, 268, 331, 332.

⁵⁶ Łagodzenie granic między polami farby przez pędzlowanie suchym pędzlem: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 9–11, 14, 16, 36, 39, 258, 268.

⁵⁷ Rozmieszczanie najmocniejszych światła i najgłębszych cieni: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 14, 39, 58.

⁵⁸ Najgłębsze cienie: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 14, 39, 221, 247, 249, 252, 253, 332, 364.

⁵⁹ Najwyższe światła: de Lairese, *Groot Schilderboek*, 12, 14, 39, 137, 210, 213, 221, 223, 254, 255, 259, 260, 271, 278, 291, 313–315, 332, 361.

dawał jakieś poprawki. Na koniec zabezpieczał obraz werniksem żywicznym, przygotowanym na bazie naturalnej żywicy.

Wykonanie kopii malarskiej

Zawarte w traktacie informacje wykorzystano przy sporządzaniu kopii malarskiej⁶⁰. Wybrano do tego celu obraz „Bachus i Ariadna” – jedno z dzieł wykonanych przez de Lairese’a pod koniec kariery artystycznej, co dawało pewność, że zostało namalowane według wypracowanej przez autora techniki⁶¹. Zrobienie kopii pozwoliło na poznanie sposobu tworzenia obrazu według de Lairese’a w praktyce⁶².

Rekonstruując warsztat malarski artysty starano się, opierając się na *Het Groot Schilderboek*, zastosować współczesne materiały. Zgodnie z przyjętym założeniem, dążono do odtworzenia efektu zbliżonego do oryginału, ale z wykorzystaniem materiałów łatwo dostępnych w naszych czasach. W tym celu opracowano tabele, w których zestawiono pigmenty polecane przez de Lairese’a oraz pigmenty obecnie dostępne (zob. tabele 1–4). Zrezygnowano z bieli ołowiowej, którą zastąpiono bielą tytanową. Zdecydowano się użyć gotowych produktów dobrych firm, takich jak np. RENESANS, van Gogh bądź CLASSICO. Przygotowano również werniks na bazie żywicy damarowej, z którym mieszano pigmenty. Kiedy była taka potrzeba, spoiwo rozcieńczano olejkami terpentynowym.

⁶⁰ Kopię malarską wykonała mgr Ewelina Maciejczyk pod kierunkiem dr hab. Justyny Olszewskiej-Świetlik, prof. UMK.

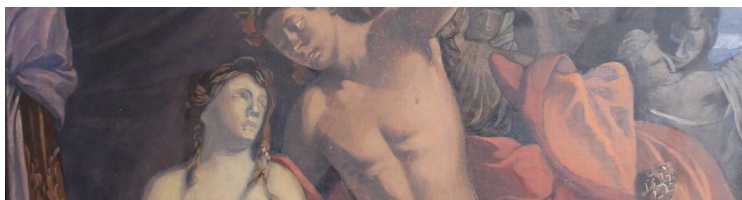
⁶¹ Gerard de Lairese, „Bachus i Ariadna” (*Bacchus and Ariadne*) – obraz namalowany prawdopodobnie ok. lat 1676/1682 jako pomniejszona wersja pierwotnie większego dzieła powstałego w latach 1676–1678 dla pałacu Soestdijk holenderskiego Stadhoudera (namiestnika) Wilhelma III (późniejszego Wilhelma III Orańskiego), wykonany techniką olejną na podobraziu płóciennym o wymiarach 68,5 x 51 cm, obecnie w Philadelphia Museum of Art. Por. Roy, *Gerard de Lairese, 77–78*, 290, <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/bacchus-en-ariadne-83/> (dostęp 24 listopada 2015).

⁶² Dzięki uprzejmości Rijksmuseum w Amsterdamie, za pośrednictwem Pani Dr Elsemieke van Rietschoten uzyskano wgląd do prac badawczych dotyczących obrazu de Lairese’a pt. „Diana i jej towarzysze” przeprowadzonych na potrzeby referatu wygłoszonego na konferencji w 2013 r. (zob. van Rietschoten et al., „Painting by the rules of art”), m.in. mikrofotografii przekroju stratygraficznego fragmentu pomarańczowej sukni postaci w prawym górnym rogu. Umożliwiło to porównanie założeń zawartych w traktacie z oryginalną pracą de Lairese’a. Wynikami tych badań posłużono się również przy tworzeniu kopii malarskiej zaprezentowanej w niniejszym artykule. Na podstawie analizy wizualnej mikrofotografii przekroju poprzecznego próbki stwierdzono, że zaprawa jest w kolorze brązowym i składa się z mieszaniny czerwieni, brązu, czerni i bieli; na nią położono czerwoną warstwę podmalowania, którą zaizolowano spoiwem olejno-żywicznym, a następnie kolejną warstwę czerwieni i werniks.

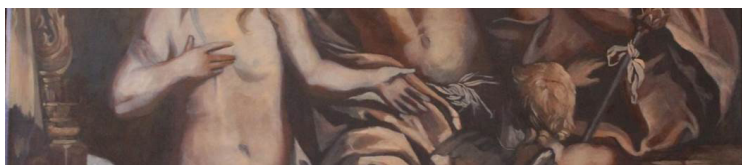
[e]
Retoqueren



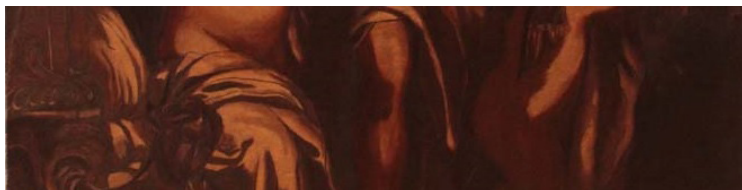
[d]
**Aanleggen
i opschilderen**



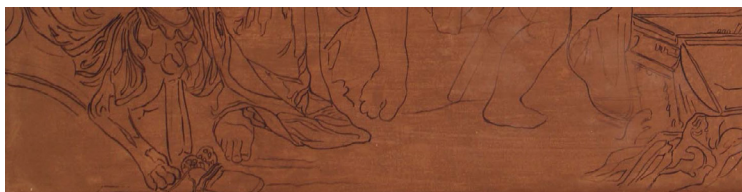
[c]
Doodverwen
(światła)



[b]
Doodverwen
(cienie)



[a]
Podobrazie
(rysunek
na barwnej
zaprawie)



Il. 1. Modelunek malarski według Gerarda de Lairese – fragmenty etapów wykonania kopii malarskiej. Fot. E. Maciejczyk

1. **Podobrazie:** płótno lniane gęsto tkane, o jednakowej grubości nici wątku i osnowy, napięte na fazowane ruchome krosna drewniane o wymiarach 51 x 68 cm i grubości 2 cm, z klinami do napinania płótna. Krosna są wykonane z drewna sosnowego, w technice na mikrowczepy (krótkie drewniane elementy łączone na zasadzie zazębienia się).

Przeklejenie: klej glutynowy 5-procentowy (roztwór z żelatyny). Receptura: w 100 g wody rozpuszczono 20 g żelatyny. Papier ścierny o gradacji 800 i 1000.

Zaprawa: emulsyjna brązowa (w dwóch warstwach). Receptura: 1 część (cz.) objętościowa kredy, 1 cz. objętościowa bieli cynkowej (firmy KREMER), 2 cz. objętościowe pigmentów (siena palona, siena naturalna, odrobina czerni firmy KREMER), 2 cz. objętościowe rozpuszczonej w wodzie żelatyny w stosunku 1: 20 i bardzo mała ilość gliceryny, 0,5 cz. objętościowej polimeryzowanego oleju lnianego, w którym stopiono $\frac{1}{4}$ cz. żywicy damarowej. Papier ścierny o gradacji 800 i 1000.

Przeklejenie: klej glutynowy 3-procentowy (roztwór z żelatyny). Receptura: rozcieńczono żelatynę z wodą w stosunku 3: 100.

Rysunek: przeniesiony za pomocą kalki maszynowej, czarnej. Poprawiony czarnym tuszem (rozcieńczanym wodą) za pomocą okrągłego pędzla nr 0/5.

Izolacja: całość zaizolowano cienko werniksem damarowym rozpuszczonym w olejku terpentynowym. Receptura: 10 cz. damary sproszkowanej; 15 cz. olejku terpentynowego; 1 cz. polimeryzowanego oleju lnianego.

Spoiwo: olejek terpentynowy i spoiwo olejno-żywiczne (werniks żywiczny rozcieńczany olejkiem terpentynowym). Receptura: 10 cz. damary sproszkowanej; 15 cz. olejku terpentynowego; 1 cz. polimeryzowanego oleju lnianego + olejek terpentynowy.

Pędzle: szeroki płaski pędzel z syntetycznego włosia oraz szczeciny; małe okrągłe pędzle z syntetycznego włosia nr 0/5, 1/0, 2/0, 3/0; płaskie pędzle z syntetycznego włosia oraz szczeciny, o różnej wielkości; szersze miękkie pędzle płaskie z włosiem z sierści borsuka.

2. „**Doodverwen**” („martwe ubarwienie”, podmalowanie modelujące monochromatyczne – brązowe). Opracowanie najgłębszych cieni: pigmenty – siena naturalna (raw siena, firmy Maries), siena palona (burnt siena, firmy Maries), umbra naturalna (raw umber, firmy CLASSICO), umbra palona (burnt umber, firmy CLASSICO), odrobina cynobru (vermilion, firmy RENESANS); spoiwo – olejek terpentynowy.

3. „**Doodverwen**” („martwe ubarwienie”, podmalowanie modelujące monochromatyczne – brązowe). Opracowanie najwyższych światła: pigmenty – biel tytanowa (titanium white, firmy RENESANS), sjena naturalna (raw siena, firmy Maries), sjena palona (umber siena, firmy Maries), umbra naturalna (raw umber, firmy CLASSICO), odrobina cynobru (vermilion, firmy RENESANS); spoiwo – olejek terpentynowy.

4. „**Aanleggen**” i „**opschilderen**” (nakładanie farby i malowanie, opracowanie warstwy malarskiej). Półlaserunki: pigmenty – biel tytanowa (titanium white, firmy RENESANS), ochra żółta (yellow ochre, firmy RENESANS), ochra jasna (yellow light ochre), żółcień neapolitańska (Naples yellow, firmy van Gogh), cynober (vermilion, firmy RENESANS), ultramaryna (ultramarine, firmy Maries), umbra palona (burnt umber, firmy CLASSICO); spoiwo – olejno-żywiczne (werniks żywiczny rozcieńczany olejkim terpentynowym).

Laserunek w partii karnacji: ultramaryna (ultramarine, firmy Maries); spoiwo – olejno-żywiczne (werniks żywiczny rozcieńczany olejkim terpentynowym).

5. „**Retoqueren**” (retuszowanie, opracowanie najwyższych światła i cieni). Pigmenty: jasna ochra (light ochre, firmy RENESANS), cynober (primary vermilion, firmy RENESANS); cienie: brunat kasselski (Van Dyck brown, firmy RENESANS), asfalt (asphalt), czerń sadzowa (lamp black, firmy van Gogh); spoiwo – olejno-żywiczne (werniks żywiczny rozcieńczany olejkim terpentynowym).

Werniks końcowy: żywiczny (damara rozpuszczona w olejkim terpentynowym). Receptura: 10 cz. damary sproszkowanej; 15 cz. olejkim terpentynowego; 1 cz. polimeryzowanego olejkim lnianego.

Podsumowanie

Na podstawie analizy traktatu *Het Groot Schilderboek*, literatury przedmiotu, wiedzy z zakresu technologii i technik malarskich oraz przeprowadzonej rekonstrukcji malarskiej udało się bliżej rozpoznać warsztat malarski Gerarda de Lairese'a. Artysta zalecał płócienne podobrazia napinane na drewniane ramy, sporządzone z dużą starannością. Zgodnie z jego wskazówkami modelunek malarski powinien być wykonany w technice wielowarstwowej. Formę należało budować od najgłębszych cieni poprzez półtony do najwyższych światła. Pracę dzielił na kilka etapów: podmalowanie („doodverwen”), nakładanie farby („aanleggen”), malowanie („opschilderen”) oraz opracowywanie

		
<p>[a] Podobrazie. Fot. E. Maciejczyk</p>	<p>[b] Doodverwen. Fot. E. Maciejczyk</p>	<p>[c] Doodverwen. Fot. E. Maciejczyk</p>
		
<p>[d] Doodverwen. Fot. E. Maciejczyk</p>	<p>[e] Aanleggen i opschilderen. Fot. E. Maciejczyk</p>	<p>[f] Retoqueren. Fot. E. Maciejczyk</p>

Il. 2. Tabela - modelunek malarski według Gerarda de Lairese – etapy wykonania kopii malar-
skiej. Fot. E. Maciejczyk

najwyższych światła i cieni („retoqueren”)⁶⁵. Dla pierwszej warstwy kryjącego podmalowania należało użyć pigmentów zmieszanych z olejkim terpentynowym – w ten sposób uzyskiwało się farbę „chudą”, na którą można było potem nakładać dalsze warstwy malarskie z bardziej „tłustym” spoiwem.

⁶⁵ Zob. il. 1a–e, 2a–f.

Kolejne warstwy malarskie powinny być nakładane półkryjąco i laserunkowo. Dla tych warstw należało mieszać pigmenty ze spoiwem olejno-żywicznym – farbę można było rozcieńczyć olejkiem terpentynowym. Zastosowanie takiego spoiwa zapewniało też równomierny i szybki czas wysychania powłoki malarskiej, która charakteryzowała się dobrą trwałością, przejrzystością i głębią kolorów.

Wykonanie kopii udowodniło, że możliwe jest praktyczne odtworzenie techniki malarskiej na podstawie pracy teoretycznej. Dogłębna analiza traktatu nie wyczerpuje jednak w pełni zagadnienia warsztatu de Lairese'a. Nie istniała możliwość przebadania obrazów artysty, co dostarczyłoby bardziej szczegółowych informacji⁶⁴.

Interesującą sprawą byłoby sprawdzenie, czy traktat de Lairese'a miał wpływ na technikę modelunku gdańskich malarzy XVII i XVIII stulecia. Do wieku XVIII polscy artyści zdobywali doświadczenie głównie w ramach systemu cechowego. W późniejszym okresie sytuacja znacząco się zmieniła – zatrudniali ich zamożni mecenasi, wielu twórców otoczył opieką król Stanisław August Poniatowski. Często też na własną rękę kształcili się u malarzy za granicą, żeby w późniejszych latach wrócić do Polski. Ciekawym przykładem jest twórczość braci Teodora i Krzysztofa Lubienieckich, którzy byli uczniami Gerarda de Lairese'a⁶⁵. Wiadomo, że Teodor na starość wrócił do kraju. Traktat de Lairese'a (wydany przez Dawida Mortiera w latach 1714–1715) znalazł się w XVIII wieku w zbiorach Biblioteki Rady Miejskiej (obecnie Biblioteka Gdańska PAN)⁶⁶. Traktaty teoretyczne licznie powstające w XVII wieku w środowisku holenderskim znane były w całej Europie, w tym także w Gdańsku, Elblągu, Toruniu⁶⁷. Dzieło de Lairese'a było tu analizowane głównie pod kątem zagadnień natury technicznej. Porównanie uzyskanych informacji z wynikami badań malarstwa gdańskiego z XVII i XVIII wieku (zob. tab. 4)⁶⁸ przyniosło ciekawe obserwacje. W Gdańsku podobnie jak u de Lairese'a sto-

⁶⁴ Wprawdzie istniała możliwość wglądu do wyników badań jednego obrazu de Lairese'a, jednak to zbyt mało by określić jego technikę. Zob. przypis 63.

⁶⁵ Houbraken, *De groote schouburgh*, 329.

⁶⁶ *Portret ponad wszystko*, 245; Mosingiewicz i Okoń, „O obrazach”, 109.

⁶⁷ Mosingiewicz i Okoń, „O obrazach”, 43.

⁶⁸ Zob. wyniki badań wybranych dzieł malarstwa gdańskiego: Józef Flik, „Portrety Jana Heweliusza z Gdańska i Oxfordu – studium warsztatu malarskiego”, *Ochrona Zabytków* 2 (1995): 169–180; Justyna Olszewska-Świetlik, *Gdański warsztat malarski schyłku XVII i XVIII wieku na przykładach wybranych portretów przedstawiających protestanckich duchownych* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010), 104–106; Justyna Olszewska-Świetlik, Ewelina Pawlak, „Warsztat malarski cyklu obrazów emporowych z kościoła

sowano podobrazia płócienne z barwnymi czerwonymi zaprawami. Paleta malarska oraz spoiwa nie wykazują istotnych różnic. W malarstwie gdańskim do tej pory nie zidentyfikowano natomiast żółtych pigmentów, które wymienia de Lairese, takich jak aurympiment, żółcień neapolitańska, realgar. W obrazach gdańskich dominowała żółcień cynowo-ołowiowa⁶⁹. Różnice dotyczą także modelunku malarskiego, który charakteryzuje się mniejszą ilością warstw malarskich względem zaleceń de Lairese'a. Podmalowanie wzorem wcześniejszej tradycji niderlandzkiej wykonywano szarością i w kolorze lokalnym, ale wykorzystywano również czerwony kolor zaprawy, na którym opracowanie wykonywano brązem, co odpowiada podmalowaniom stosowanym przez de Lairese'a („doodverwen”)⁷⁰.

Wyniki analiz zawartych w artykule mogą być wykorzystane przy interpretacji technologii i techniki malarskiej innych dzieł, ale przede wszystkim do prawidłowego planowania i wykonania rekonstrukcji konserwatorskich. Nie bez znaczenia jest także możliwość rozpoznania wpływu traktatu de Lairese'a w zaprezentowanym w niniejszej pracy aspekcie techniki malarskiej na dzieła malarskie z terenów dawnych Prus Królewskich.

pod wezwaniem św. Jana w Gdańsku”, *Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 40 (2011): 195–222.

⁶⁹ Nie można określić rodzaju stosowanych w szkole gdańskiej żółtych i brązowych barwników organicznych ze względu na ograniczenia dotyczące głównie ilości pozyskanego materiału do badań.

⁷⁰ De Lairese, *Groot schilderboek*, 12–13.

Tabela 1. Tabeularyczne zestawienie pigmentów do przygotowania poszczególnych warstw malarskich do opracowania postaci ludzkich*

Etap	Postać	Zestawy pigmentów wg de Lairese'a	Pigmenty współcześnie zastosowane do wykonania kopii	Nazwy pigmentów wg	
				de Lairese	de Vries
Mieszanki barwne odpowiednie dla postaci w zdrowiu					

I ETAP (dooderven)	dziecko	biel ołowiowa	biel tytanowa	wit ¹	white
		czerwień brunatna (brązowe ochry)	ochry brązowe (siena naturalna, umbra naturalna)	bruyn-rood	red earth pigment
		cynober (niewielki dodatek)	cynober	vermilioen	vermilion
		biel ołowiowa	biel tytanowa	wit	white

* Tabele przygotowano według: Gerard de Lairese, *Het Groot Schilderboek* (Amsterdam: David Mortier, 1714–1715), oraz przekładu na język angielski: Gerard de Lairese, *The Great Book on Painting*, tłum. Lyckle de Vries, w: Lyckle de Vries, *How to Create Beauty. De Lairese on the Theory and Practice of Making Art* (Leiden: Primavera Press, 2011; CD-ROM), 17, tam też obszerna literatura (61–64).

¹ De Lairese w traktacie nie pisze jednoznacznie o zastosowaniu bieli ołowiowej, zawsze wymienia biel jako kolor. Na stosowanie przez niego bieli ołowiowej jednoznacznie wskazują badania XRF wykonane na próbie obrazu *Diana and her companions* („Diana i jej towarzysze”); zob. Elsemieke van Rietschoten et al., “Painting by the Rules of Art; the ‘Groot Schilderboek’ Compared to the Painting Technique of Jan Lievens and Gerard de Lairese”, referat na International Symposium on Painting Techniques, Rijksmuseum, Amsterdam, 18–20 września 2013. Na biel ołowiową wskazuje również Don Pavey, *Colour Concepts Palettes and Pigments* (London: Lulu Com, 2014), 118, <https://books.google.pl/books?id=L4z8AwAAQBAJ&pg=PA118&dq=John+Fritsch+the+groot+schilderboek&hl=pl&sa=X&ei=xOvdVfILOutTmywOB3YIV&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=John%20Fritsch%20the%20groot%20schilderboek&f=false> (dostęp 6 marca 2016).

Cd. tab. 1

II ETAP <i>aanleggen i opschilderen</i> (malowanie)	kobieta	czerwień brunatna (brązowe ochry)	ochry brązowe (sjena naturalna, umbra naturalna)	bruyn-rood	red earth pigment
		cynober (niewielki dodatek)	cynober	vermilioen	vermilion
		biel ołowiowa	biel tytanowa	wit	white
		czerwień brunatna (brązowe ochry)	ochry brązowe (sjena naturalna, umbra naturalna)	Bruyn-rood	red earth pigment
	dziecko	cynober (niewielki dodatek cynobru)	cynober	vermilioen	vermilion
		umbra	umbra palona	omber	umber
		biel ołowiowa	biel tytanowa	wit	white
		cynober	cynober	vermilioen	vermilion
		domieszka jasnej ochry	jasna ochra (ochra żółta)	ligte ooker	light ochre
		rumieniec – cynober	cynober	vermilioen	vermilion
kobieta	biel ołowiowa	biel tytanowa	wit	white	
	odrobina cynobru	cynober	vermilioen	vermilion	
	jasna ochra (ochra żółta)	jasna ochra (ochra żółta)	ligte ooker	light ochre	
	jasna karnacja z rumieńcem – cynober	cynober	vermilioen	vermilion	
mężczyzna	dla żółnierza – biel ołowiowa	biel tytanowa	wit	white	
	cynober	cynober	vermilioen	vermilion	
	domieszka jasnej ochry	jasna ochra (ochra żółta)	ligte ooker	light ochre	
	dla mężczyzny jasno brązowego lub opalonego – biel ołowiowa	jasna ochra	wit	white	
wszystkie rodzaje	jasna ochra	jasna ochra (ochra żółta)	ligte ooker	lighte ochre	
	indygo lub ultramaryna	indygo lub ultramaryna	indigo	indigo	
			ultramarien	ultramaryn	
			ligte ooker, wit, vermilioen	light ochre, white, vermilion	
III ETAP <i>retouwen</i> (szlifowanie)	dziecko	cienie – asfalt	asfalt	asphalt	
		światła – jasna ochra, biel, cynober	jasna ochra, biel tytanowa, cynober	ligte ooker, wit	white, asphalt
		światła – jasna ochra, biel	jasna ochra (ochra żółta), biel tytanowa	ligte ooker, wit	white

Cd. tab. 1

	kobieta	cienie – asfalt	cienie – asfalt	cienie – asfalt	aspalt	aspalt
	mężczyzna	światła – jasna ochra, biel	jasna ochra, biel tytanowa	ligte ooker, wit		
		cienie – asfalt	cienie – asfalt	aspalt	aspalt	aspalt
	Mieszany barwne odpowiednie dla postaci w chorobie					
I ETAP dooderven (podmalowanie)	dziecko	biel ołowiowa	biel tytanowa			
		czerwień brunatna (ochry brązowe)	ochry brązowe (sjena naturalna, umbra naturalna)	bruyn-rood		red earth pigment
	kobieta	odrobina cynobru	cynober	vermilioen		vermilion
		biel ołowiowa	biel tytanowa	wit		white
	mężczyzna	czerwień brunatna (brązowe ochry)	ochry brązowe (sjena naturalna, umbra naturalna)	bruyn-rood		red earth pigment
		odrobina cynobru	cynober	vermilioen		vermilion
		biel ołowiowa	biel tytanowa	wit		white
		czerwień brunatna (brązowe ochry)	ochry brązowe (sjena naturalna, umbra naturalna)	bruyn-rood		red earth pigment
	dziecko	odrobina cynobru	cynober	vermilioen		vermilion
		umbra	umbra palona	omber		burnt umber
	blade i żółtawe – biel ołowiowa	biel tytanowa	wit		white	
	jasna ochra	jasna ochra (ochra żółta)	ligte ooker		light ochre	
	zabarwione paars (niebieski i czerwony) – indygo, cynober	ultramaryna, cynober	paars ² , indygo, vermilioen		paars, indygo, vermilion	
	rumieniec – cynober	cynober	vermilioen		vermilion	

² Kolor zmieszany z barw czerwonej i niebieskiej, ale bardziej czerwony niż fioletowy. Kolor ten de Lairese określa jako dodawany do niebieskiego przez podnoszenie jego tonu w górę. Holendersko-polskie słowniki wspominają tylko o fioletowym i fiołkowym kolorze, nie proponują żadnego terminu na pośredni kolor „paars”; De Lairese, *Groot Schilderboek*, 11, 18, 36, 104, 126, 128, 190, 206, 208–211, 216–219, 226, 227, 331, 377, 398, 408, 412.

Cd. tab. 1

kobieta	blada i żółtawa – biel ołowiowa i jasna ochra	biel tytanowa i jasna ochra (ochra żółta)	wit, ligte ooker	white, light ochre
	niewielki dodatek mieszaniny błękitu i żółcieni (zielenkawy odcień) – indygo, ochra żółta	ultramaryna, ochra żółta	indygo, geele ooker	indygo, yellow ochre
mężczyzna	rumieniec – cynober	cynober	vermilioen	vermilion
	blada – biel ołowiowa i jasna ochra	biel tytanowa i jasna ochra (ochra żółta)	wit, ligte ooker	white, light ochre
wszystkie rodzaje	niebieski, czerwony i żółty (barwa szarawa albo żółtawa) – indygo, cynober, ochra żółta	ultramaryna, cynober, ochra żółta	indygo, vermilioen, geele ooker	indygo, vermilion, yellow ochre
	rumieniec – cynober	cynober	vermilioen	vermilion
dziecko	indygo lub ultramaryna	indygo lub ultramaryna	indygo ultramarinen /	indygo, ultramarine
	światła – jasna ochra, biel, cynober	jasna ochra (ochra żółta), biel tytanowa, cynober	ligte ooker, wit, vermilioen	lighte ochre, white, vermilion
kobieta	cienie – asfalt	asfalt	asfalt	asphalt
	światła – jasna ochra, biel	jasna ochra (ochra żółta), biel tytanowa	ligte ooker, wit	asphalt
mężczyzna	cienie – asfalt	cienie – asfalt	asfalt	asphalt
	światła – jasna ochra, biel	jasna ochra (ochra żółta), biel tytanowa	ligte ooker, wit	asphalt
Mieszanki barwne odpowiednie dla postaci po śmierci				
dziecko	biel ołowiowa	biel tytanowa	wit	white
	brązowa ochra	ochry brązowe (siena naturalna, umbra naturalna)	bruyn ooker	brown ochre

Cd. tab. 1

	laserunek na całości (cynober)	cynober	vermilioen	vermilion
kobieta	barwy różowe, czerwone, szarawe i nieznacznie <i>paars</i>	ultramaryna, cynober	paars, vermilioen, ultramarinen, lighte ooker	paars, vermilion, ultramaryn, lighte ochre
	biel ołowiowa	biel tytanowa	wit	white
	brązowa ochra	ochry brązowe (sjena naturalna, umbra naturalna)	bruyn ooker	brown ochre
	laserunek na całości – czerwony lak (cynober)	cynober	vermilioen	red (vermilion)
mężczyzna	barwy różowe, czerwone, szarawe i nieznacznie <i>paars</i>	ultramaryna, cynober	paars, vermilioen, ultramarinen, lighte ooker	paars, vermilion, ultramaryn, lighte ochre
	biel ołowiowa	biel tytanowa	wit	white
	brązowa ochra	ochry brązowe (sjena naturalna, umbra naturalna)	bruyn ooker	brown ochre
	laserunek na całości – czerwony lak (cynober)	cynober	vermilioen	vermilion
dziecko	barwy różowe, czerwone, szarawe i nieznacznie <i>paars</i>	ultramaryna, cynober	paars, vermilioen, ultramarinen, lighte ooker	paars, vermilion, ultramaryn, lighte ochre
	blade i żółtawe – biel ołowiowa i jasna ochra	biel tytanowa i jasna ochra (ochra żółta)	wit, lighte ooker	white, light ochre
	zabarwione <i>paars</i> (niebieski i czerwony)	ultramaryna, cynober	paars	paars
kobieta	rumieniec delikatny – cynober	cynober	vermilioen	vermilion
	blade i żółtawe – biel ołowiowa i jasna ochra	biel tytanowa i jasna ochra (ochra żółta)	wit, lighte ooker	white, light ochre

Cd. tab. 1

		niewielki dodatek mieszaniny czerwieni i błękitu (zielonkawy odcień) – cynober, indygo rumieniec delikatny – cynober	ultramaryna, cynober	vermilioen, indigo	vermilion, indigo
mężczyzna		blada – biel ołowiowa i jasna ochra niebieski, czerwony i żółty (barwa szarawa albo żółtawa) – indygo, cynober, ochra żółta rumieniec wyraźny – cynober	biał tytanowa i jasna ochra (ochra żółta) ultramaryna, cynober, ochra żółta cynober	vermilioen wit, ligte ooker indygo, vermilioen, ligte ooker vermilioen	vermilion white, light ochre indigo, vermilion, yellow ochre vermilion
wszystkie rodzaje		indygo lub ultramaryna	indygo lub ultramaryna	indygo ultramarinen /	indygo, ultramaryn
dziecko		światła – jasna ochra, biel, cynober cienie – asfalt	jasna ochra (ochra żółta), biel tytanowa i cynober asfalt	ligte ooker, wit, vermilioen asfalt	light ochre, white, vermilion asphalt
kobieta		światła – jasna ochra, biel cienie – asfalt	jasna ochra (ochra żółta), biel tytanowa asfalt	ligte ooker, wit asfalt	light ochre, white asphalt
mężczyzna		światła – jasna ochra, biel cienie – asfalt	jasna ochra (ochra żółta), biel tytanowa asfalt	ligte ooker, wit asfalt	light ochre, white asphalt

III ETAP
retouren
(retuszowanie)

Tabela 2. Paleta malarska według Gerarda de Laireesse

Barwy	Pigment	Nazwa pigmentu wg Schilderboek		Opis	
		hol.	ang.		
1	2	3	4	5	6
BIELE	biel ołowiowa $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$	wit	white		Biel nie wlicza się do żadnej z grup kolorów, ponieważ de Laireesse uznaje ją za przewodni kolor, który wpływa na efektywność innych. Nie została też omówiona jako kolor. Biel reprezentuje światło. Występuje w każdej warstwie malarskiej, dlatego pojawia się w Schilderboek wszędzie tam gdzie jest mowa o kolorach lub ich mieszaninach
ŻÓŁCIENIE	masykot PbO	mastikot	masticot	księga I, rozdział X, s. 35 księga IV, rozdział I, s. 209	Kolor masykotu („muskus koleur”) de Laireesse zaleca łączyć z jasnym purpurowym albo „paars”
	aurypigment As_2S_3	auripigment	oripiment	księga IV, rozdział I, s. 209, 210	Aurypigment pasuje najlepiej z ciemnym purpurowym w niebieskawych odbiciach. Ten kolor powinien być używany bardzo oszczędnie i tylko gdy to niezbędne. De Laireesse zaleca zmieszać biały z aurypigmentem dla przedstawienia wczesnego słońca
	żółty lak	lak 2	yellow lake ¹	księga V, rozdział VIII, s. 278 księga V, rozdział XVII, s. 314, 315	Należy wystrzegać się mieszania aurypigmentu z realgarem Według de Laireesse a ten pigment jest zbyt tępy i jarzący się. Dla uzyskania nocnego światła zaleca mieszaninę pigmentów takich jak żółty lak z odrobiną cynobru
	gumiguta	guttegom	gamboge	księga V, rozdział XVII, s. 315	Dla uzyskania nocnego światła najlepsze są mieszaniny gumiguty, jasnego „schyfgeel” albo żółtego laku z odrobiną cynobru
	żółcień neapolitańska $[Pb_3(SbO_4)_2]$	napelsch geel	naples yellow	księga IV, rozdział I, s. 210, 212.	Slabsze kolory mogą być złagodzone z trzech silnych kolorów. Dla brązowej ochry nadaje się żółcień neapolitańska lub „schyfgeel” i biel. Purpurowy albo „paars” udaje się dobrze połączyć z żółcienią neapolitańską dla uzyskania odbić morskich

¹ Żółty lak mógł być pozyskany z kory dębu (*Quercus*) lub z jagód roślin szakłakowatych Rhamnuss. Zob. Nicholas Eastaugh et al., *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments* (Amsterdam [etc.]: Elsevier, cop., 2008), 406.

Cd. tab. 2

1	2	3	4	5	6
	ochra żółta	geele ooker	yellow ochre	księga I, rozdział X, s. 36, 38 księga IV, rozdział I, s. 212 księga IV, rozdział IV, s. 226 księga IV, rozdział V, s. 227	Aby stworzyć właściwy kolor karnacji dla każdego z trzech rodzajów postaci w drugiej warstwie malarskiej (dziecka, kobiety i mężczyzny), trzeba użyć mieszaniny bieli, cynobru, ochry żółtej
	ochra żółta jasna	ligte ooker	light ochre	księga I, rozdział IV, s. 14 księga I, rozdział X, s. 38 księga I, rozdział XI, s. 39 księga V, rozdział XXIII, s. 331	
	schyfgeel	Schyfgeel	Green yellow/ schiet- yellow ²	księga II, rozdział I, s.212 księga V, rozdział XXII, s. 315	Według de Lairese'a słabsze kolory mogą być zlagodzone z trzech silnych kolorów. Do brązowej ochry mogą być dodawane np. neapolitański żółty, „schytgeel” i biały Dla nocnego światła najlepszymi materiałami do mieszania są gumiguta, jasny „schytgeel” albo żółty lak połączony z odrobiną cynobru
	realgar As ₂ S ₂	rusgeel	realgar	księga IV, rozdział I, s. 210 księga IV, rozdział III, s. 219 księga IV, rozdział IV, s. 226 księga IV, rozdział V, s. 227 księga V, rozdział V, s. 264 księga V, rozdział VII, s. 271 księga V, rozdział VIII, s. 278	Według de Lairese'a ten kolor powinien być używany bardzo oszczędnie i tylko gdy jest niezbędny. Zaliczany do słabszych kolorów (na liście wymieniony jako 9, w ostatniej trójce słabszych). Można z nim łączyć brązową ochrę albo inny porównywalny kolor, a i tak pozostanie bardziej żółty. De Lairese zaleca łączyć go z białym, jeśli chcemy przedstawić wczesne słońce
CZERMWIE	cynober HgS	vermilioen	vermilion / cynober	księga I, rozdział V, s. 14 księga I, rozdział X, s. 36 księga I, rozdział XI, s. 38-40 księga IV, rozdział I, s. 210 księga V, rozdział V, s. 264 księga V, rozdział XIX, s. 315	Cynober używa bardzo mało spoiwa i można go mieszać z bielą ołowiową bez obawy, że ściemnieje. De Lairese często o nim wspomina, głównie przy okazji kolorystycznego opracowywania karnacji. Zaleca stosowanie mieszaniny bieli ołowiowej, cynobru i ochry żółtej. Zaleca przygotować mieszaninę pigmentów takich jak żółty lak (gumiguta) z odrobiną cynobru dla uzyskania nocnego światła

² Jagody roślin z rodziny szakłakowatych były źródłem żółtych laków barwnych (*Rhamnus*), Słownik podaje, że nazwa holenderska to „shitegeel”, Eastaugh et al., *Pigment*, 328–329.

Cd. tab. 2

1	2	3	4	5	6
	czerwony lak czerwień karminowa (koszenilowa)	lak 1 carmyn	red lake carmine	księga I, rozdział V, s. 14 księga I, rozdział XI, s. 39 księga IV, rozdział I, s. 210 księga II, rozdział X, s. 90	Jako lak ma doskonale właściwości barwne, ale jest nieodporny na działanie światła. Należy zakładać żółte i jarzące się akcenty w odbiciach światła. Jeśli naga skóra jest zbyt lekka w jakichś częściach, należy szkląć ją cienko z lakierem z dodaną niewielką ilością czerwonego laku, wydobywając światła kolorem, który uznamy za najlepszy. Należy wystrzegać się mieszania koloru czerwonego laku z białą
	czerwień brunatna (czerwony ziemny pigment) ochra brązowa	bruin-rood, bruyin-rood bruinooker, bruyin ooker	red earth pigment brown ochre	księga I, rozdział I, s. 14 księga I, rozdział XI, s. 39 księga IV, rozdział V, s. 227 księga V, rozdział XXIII, s. 331 księga I, rozdział XI, s. 39 księga IV, rozdział I, s. 212 księga IV, rozdział IV, s. 226 księga IV, rozdział V, s. 227 księga V, rozdział XXIII, s. 331	De Lairesse postuluje się nią przygotowując monochromatyczne („doodverwen”) podmalowanie. Podaje mieszaninę brązowej ochry (czerwieni brunatnej), bieli i czerwonego laku (cynobru)
BRAZY	ochra brązowa – umbra naturalna / palona	omber	umber	księga I, rozdział X, s. 38 księga IV, rozdział II, s. 216 księga IV, rozdział III, s. 219 księga IV, rozdział IV, s. 226 księga IV, rozdział V, s. 227 księga V, rozdział III, s. 256 księga V, rozdział XXIII, s. 330, 331	Umbrę częściowo rozpuszczają się w oleju, dlatego przenikają do spodnich warstw, ale dzięki obecności tlenków manganu mają właściwości sykatywujące, dlatego najlepiej używać ich do pierwszych partii malarskich
	brunat kasselski	cologne eart,	cassel earth	księga V, rozdział XXIII, s. 330	De Lairesse zaleca korzystanie z tego pigmentu (w połączeniu z umbrą i czernią) dla scen nocnych i podkreślenia światła świecy
BRAZY	asfalt	aspalt / espalt / lak of aspalt	aspalt	księga I, rozdział V, s. 14 księga V, rozdział XIX, s. 314	Rozpuszczalny w oleju terpentynowym, bez dodatku oleju, dobrze sprawdza się w laserunkowych warstwach. Według de Lairesse'a ten pigment jest zbyt tępy i jarzący się. Zaleca użycie go w laserunkach z werniksem, jeśli naga skóra jest zbyt lekka w jakichś częściach

Cd. tab. 2

1	2	3	4	5	6
	smalta/kobalt	smalt	smalt	księga I, rozdział VI, s. 16 księga I, rozdział X, s. 36 księga I, rozdział XI, s. 39	Odległość osłabia kolory przez powietrze między nami a przedmiotami daleko usytuowanymi. Kolor powietrza prezentuje się jako niebieski i dlatego należy mieszać tylko czysty niebieski albo smaltę w półtonach („mezzetint”), zgodnie ze stopniem jasności związanej z odległością
BŁĘKITY	indygo ultramaryna naturalna	indygo ultramaryn / ultramaryn / ultramariën	indygo ultramaryn	księga V, rozdział XXIII, s. 331 księga I, rozdział X, s. 36 księga I, rozdział XI, s. 39 księga V, rozdział V, s. 264 księga VI, rozdział V, s. 360	Indygo i biały powinny służyć do uzyskania barwy nieba De Lairesse zaleca użycie tego pigmentu przez naniesienie go na mokrą warstwę werniksu, gdy wykańczamy obraz w najwyższych partiach światła. Radzi użyć czystego pigmentu: smalty albo ultramaryny, lekko dotykając warstwę malarską końcówką pędzla
ZIELENI	ziemia zielona (zieleń z Werony i czeska)	tervert	terre verte	księga V, rozdział III, s. 256	De Lairesse wymienia tylko raz ten pigment, przy okazji praktycznego ćwiczenia polegającego na przygotowaniu drewnianego modelu miniswiata. Zaleca, aby drewniane naczynie, wykonane w tym celu, pomalować od wewnątrz tłem, na czarno, w kolorze umbrzy albo w kolorze zielonej ziemi
CZERNI	czerni sadza	lampzwart	lamp black	księga V, rozdział XXIII, s. 331	De Lairesse wymienia ją przy okazji omawiania podmalowania dla partii ziemi, które należy wykonać mieszającą umbrzy i bieli albo czerni sadzy z jasną ochrą

Tabela 3. Tabelaryczne zestawienie kolorów głównych i rozbitych

Kolory	Nazwa	Znaczenie symboliczne	Użycie
Podstawowe (główne) – “primaire” (“hoofd”)	<ul style="list-style-type: none"> – żółty – czerwony – niebieski <p>biały i czarny nie są uznawane za kolory, ale są nazywane przewodnimi, ponieważ inne kolory są nieskuteczne bez ich pomocy</p>	<ul style="list-style-type: none"> – żółty oznacza Wspaniałość i Chwałę – czerwony oznacza Przemoc albo Miłość – niebieski oznacza Boskość – biały reprezentuje światło, czarny ciemność 	te kolory mogą być użyte jednocześnie aby stworzyć głębie – żółty w centrum, czerwony obok niego, a niebieski na dalszym planie
Rozbite (słabe) – „gebrooken koleur” („zwak”)	<ul style="list-style-type: none"> – zielony (jest zrobiony z niebieskiego i żółtego) – purpurowy (jest stworzony z czerwonego z domieszką innego głównego koloru) – „paars” (jest zrobiony z czerwonego i niebieskiego) 	<ul style="list-style-type: none"> – purpurowy oznacza Władzę i Suwerenność – „paars” oznacza Uległość – zielony oznacza Niewolę 	trzy rozbite kolory mogą być zorganizowane podobnie, przez umieszczanie purpurowego na pierwszym planie, paars za nim i zielonego na najdalszym planie, ponieważ jest najślabszy

Tabela 4. Porównanie technologii i techniki szkoły gdańskiej z XVII i XVIII wieku z założeniami traktatu o malarstwie – *Het Groot Schilderboek**

Rodzaj informacji	Szkoła gdańska – wiek XVII	Szkoła gdańska – wiek XVIII	Traktat
1	2	3	4
Nazwa	warsztat gdański	warsztat gdański	Gerard de Lairese, <i>Het Groot Schilderboek</i> , Amsterdam
Datowanie	XVII w.	XVIII w.	1707
Podobrazie	plótno lniane	plótno lniane	plótno lniane panele drewniane
Zaprawa	czerwona spoiwo – emulsja wypełniacz: czerwona glina żelazowa, czerń roślinna	czerwona spoiwo – emulsja: kazeina, olej lniany wypełniacz: czerwona glina żelazowa, kreda, czerń roślinna, żółcień ołowiowa – glejta, biel ołowiowa	czerwono-brązowa (w dwóch warstwach) spoiwo – emulsja wypełniacz: kreda, czerń roślinna, czerwień, brązy ¹
Rysunek	biała kreda (?)	czarna farba, pędzel	węgiel, czarna farba, pędzel
Spoiwo warstwy malarskiej	emulsja typu woda w oleju olej lniany, żywica naturalna	emulsja typu woda w oleju: olej lniany, kazeina; olejno-żywiczne: olej lniany, żywica naturalna; olejne: olej lniany	olejno-żywiczne: olej, żywica naturalna, terpentyna wenecka olejek terpentynowy
Podmalowanie	szare – grisailleowe kolory lokalne	szare – grisailleowe, kolory lokalne	Czerwono-brązowe (monochromatyczne)

* Zestawienie wykonano na podstawie badań oraz publikacji: Józef Flik, „Portrety Jana Heweliusza z Gdańska i Oxfordu – studium warsztatu malarskiego”, *Ochrona Zabytków* 2 (1995): s. 169–180; Justyna Olszewska-Świetlik, *Gdański warsztat malarski schyłku XVII i XVIII wieku na przykładach wybranych portretów przedstawiających protestanckich duchownych* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2010), 104–106; Justyna Olszewska-Świetlik, Ewelina Pawlak, „Warsztat malarski cyklu obrazów emporowych z kościoła pod wezwaniem św. Jana w Gdańsku”, *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 40 (2011): 195–222.

¹ Wypełniacze określono na podstawie analizy mikrofotografii przekroju próbki pobranej z obrazu de Lairese’a *Diana and her companions* („Diana i jej towarzysze”): widoczne są czarne, czerwone, białe, ugrone ziarna pigmentów. Zob. Elsemieke van Rietschoten et al., “Painting by the Rules of Art; the ‘Groot Schilderboek’ Compared to the Painting Technique of Jan Lievens and Gerard de Lairese”, referat na International Symposium on Painting Techniques, Rijksmuseum, Amsterdam, 18–20 września 2013.

Cd. tab. 4

1	2	3	4
Pigmenty i barwniki organiczne	biel ołowiowa	biel ołowiowa	biel ołowiowa
	żółcień cynowo-ołowiowa	żółcień cynowo-ołowiowa	–
	–	żółcień ołowiowa	masykot
	–	–	aurypigment
	–	–	schtgeel
	–	–	żółcień neapolitańska
	–	–	żółty lak (żółcień organiczna)
	–	–	ochra żółta
	–	–	realgar
	żółcień żelazowa	żółcień żelazowa	–
	czerwień żelazowa	czerwień żelazowa	–
	cynober	cynober	cynober
	minia	minia	–
	czerwień organiczna	czerwień organiczna (karmin, sporadycznie kraplak)	czerwony lak (czerwień organiczna, karmin)
	–	–	czerwień brunatna
	–	brązy żelazowe	–
	–	umbra	umbra
	malachit naturalny	–	–
	–	zielen miedziova	–
	ziemia zielona	Ziemia zielona	ziemia zielona
	–	Zielono-niebieski barwnik organiczny	–
	azuryt naturalny	–	–
	smalta	–	smalta
	indygo	indygo	indygo
	–	–	ultramaryna naturalna
	–	–	brunat kasselski
	–	–	asfalt
	czerń roślinna	czerń roślinna	–
	–	–	czerń sadza
	Technika	technika wielowarstwowa; podmalowanie temperowe, wykończenie olejne lub olejno-żywiczne	technika wielowarstwowa; podmalowanie szarością oraz w kolorze lokalnym

Bibliografia

Druki i opracowania

- Białostocki, Jan. *Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa: PWN, 1959.
- Białostocki, Jan. *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce. 1600–1700*. Warszawa: PWN, 1994.
- Bryan, Michael. *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*. T. 50 A–K. London: George Bell and sons, 1886. <https://archive.org/details/cu31924092716962>. Dostęp 4 marca 2016.
- Dolders, Arno. “Some Remarks on Lairese’s Groot Schilderboek”. *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 15 (1985) 3/4: 197–220. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3780693?sid=21105713432483&uid=387572221&uid=60&uid=70&uid=3&uid=2&uid=387572231&uid=2134>. doi: 10.2307/3780693. Dostęp 26 września 2014.
- Eastaugh, Nicholas, Valentine Walsh, Tracey Chaplin, i Ruth Siddall. *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*. Amsterdam: Elsevier cop., 2008.
- Flik, Józef. „Portrety Jana Heweliusza z Gdańska i Oxfordu – studium warsztatu malarzkiego”. *Ochrona Zabytków* 48 (1995) 2: 169–180.
- Genaille, Robert. *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego. Aktualizacja, uzupełnienie i nowe hasła*. Tłumaczenie Maciej Monkiewicz i Antoni Ziemia. Warszawa: PWN, 2001.
- Hak, Bob. *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century*. London: Stewart, Tabori & Chang, 1984.
- Hammann, Barbara. *Hans Hinrich Rundt, ein deutscher Maler an der Wende vom 17, zum 18*. München: Ludwig Maximilian University, 1974. http://de.dbpedia.org/page/Hans_Hinrich_Rundt. Dostęp 4 marca 2016.
- Houbraken, Arnold. *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. T. 3. Amsterdam: B. M. Israel, 1976. http://www.dbnl.org/tekst/houb-005groo01_01/houb005groo01_01_0353.php. Dostęp 27 listopada 2014.
- Johnson, Horton A. “Gerard de Lairese: Genius Among the Treponemes”. *Journal of the Royal Society of Medicine* 97 (2004) 6: 301–303. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079501/>. Dostęp 28 października 2014.
- Kemmer, Claus. “In Search of Classical Form: Gerard de Lairese’s ‘Groot Schilderboek’ and Seventeenth-Century Dutch Genre Painting”. *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 26 (1988) 1/2: 87–115. <http://www.jstor.org/stable/3780872>. Dostęp 28 października 2014.
- Lairese, Gerard de. *Het Groot Schilderboek. Eerste deel*. Amsterdam: Willem de Coup, 1707. http://www.europeana.eu/portal/en/record/9200143/BibliographicResource_2000069511050.html. Dostęp 25 marca 2017

- Lairesse, Gerard de. *Groot Schilderboek*. Amsterdam: Hendrick Desbordes, 1712. http://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01_01/index.php. Dostęp 26 września 2014.
- Lairesse, Gerard de. *Groot Schilderboek, waar in de Schilderkonst [...] in al haar deelen grondog werd onderweezen, ook door redeneeringen en printverbeeldingen verklaard met Voorbeelden uyt de beste Konst-stukken der Oude en Nieuwe Puyk-Schilderen bevestigd. En derzelver Welen Misftand aangewezen door*. T. 1–2. Amsterdam: David Mortier, 1714–1715. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lairesse1701bd1/0016/scroll?sid=814f3dbd17aac04cd9f65d6a905a6e50>. Dostęp 17 marca 2015.
- Lairesse, Gerard de. *The Art of Painting, in All Its Branches*. Tłumaczenie John Frederick Fritsch. London: E. Orme, 1738.
- Lairesse, Gerard de. *The Great Book on Painting*. Tłumaczenie Lyckle de Vries. W Lyckle de Vries, *How to create beauty. De Lairesse on the theory and practice of making art*, 1–36. Leiden: Primavera Press, 2011 (CD-ROM).
- Lammerste, Friso, i Jaap van der Veen, red. *Uylenburgh en zoon. Kunst en commercie van Rembrandt tot de Lairesse 1625–1675*. Amsterdam: Waanders; Museum Het Rembrandthuis, 2006.
- Lewicka-Morawska, Anna. *Słownik malarzy polskich*. Warszawa: Arkady, 1998.
- Maciejczyk, Ewelina. „Zagadnienia techniki i technologii malarskiej Gerarda de Lairesse, XVIII wiek”. Praca magisterska, UMK w Toruniu, 2016.
- Meijer, Fred G., i Adriaan van der Willigen. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils, 1525–1725*. Leiden: Primavera Press, 2003.
- Mosingiewicz, Anna, i Dariusz Kaczor. *Portret ponad wszystko. Jacob Wessel i jego wiek. Sztuka Gdańska XVIII wieku*. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2005.
- Mosingiewicz, Anna, i Emanuel Okoń. „O obrazach, skrzynce cechowej i ‘sztukach towarzyskich’. Uwagi o kształceniu artystycznym w Toruniu i Gdańsku na marginesie działalności Christiana Ernsta Ulricha, osiemnastowiecznego malarza w Toruniu”. *Zapiski Historyczne* 75 (2010) 1: 31–64.
- Olszewska-Świetlik, Justyna. *Gdański warsztat malarski schyłku XVII i XVIII wieku na przykładach wybranych portretów przedstawiających protestanckich duchownych*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2010.
- Olszewska-Świetlik, Justyna, i Ewelina Pawlak. „Warsztat malarski cyklu obrazów emporowych z kościoła pod wezwaniem św. Jana w Gdańsku”. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 40 (2011): 195–222.
- Pavey, Don. *Colour Concepts Palettes and Pigments*. London: Lulu Com, 2014. <https://books.google.pl/books?id=L4z8AwAAQBAJ&pg=PA118&dq=John+Fritsch+the+groot+schilderboek&hl=pl&sa=X&ei=xOvdVifLOuTmywOB3YIY&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=John%20Fritsch%20the%20groot%20schilderboek&f=false>. Dostęp 6 marca 2016.
- Roy, Alan. *Gerard de Lairesse*. Paris: Arthena, 1992.

- Schmidt-Degener, Frederik. "Le portrait de Gérard de Lairesse par Rembrandt". *L'art flamand et hollandaise* 19 (1913): 97-109. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079501/>. Dostęp 15 marca 2015.
- Schmidt-Degener, Frederik. "Rembrandt's Portret van Gérard de Lairesse". *Onze Kunst* 23 (1913): 117-129. Dostęp 15 marca 2015, doi: 10.2307/3780829.
- Snoep, Derk Persant. "Gerard de Lairesse als plafond- en kamerschilder". *Bulletin van het Rijksmuseum* 18 (1970): 159-217. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40381589?sid=21105671720833&uid=2134&uid=70&uid=2&uid=387572221&uid=3&uid=387572231&uid=60>. Dostęp 3 kwietnia 2014.
- Ślesiński, Władysław. *Techniki malarskie – spoiwa organiczne*. Warszawa: Arkady, 1984.
- Van der Aa, Abraham Jacob. *Biographisch woordenboek der Nederlanden*. T. 7. Haarlem: BM Israel, 1862. http://www.dbnl.org/tekst/aa_001biog08_01/aa_001biog08_01_0481.php. Dostęp 4 marca 2016.
- Van Rietschoten, Elsemieke, Monique Staal, Peter Eurlings, Indra Kneepkens, i Tatjana van Run. "Painting by the Rules of Art; the 'Groot Schilderboek' Compared to the Painting Technique of Jan Lievens and Gerard de Lairesse". Referat na International Symposium on Painting Techniques, Rijksmuseum, Amsterdam, 18-20 września 2013.
- Vries, Lyckle de. *Gerard de Lairesse. An Artist Between Stage and Studio*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998.
- Vries, Lyckle de. *How to Create Beauty. De Lairesse on the Theory and Practice of Making Art*. Leiden: Primavera Press, 2011.
- Weststeijn, Thijs. "The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation". *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* (15) (1985): 197-220. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3780693?sid=21105713432483&uid=387572221&uid=60&uid=70&uid=3&uid=2&uid=387572231&uid=2134>. Dostęp 26 września 2014.

Materiały internetowe

- AGRAART. <http://www.agraart.pl/cgi-bin/autor.cgi?act=1&qt=1267736675&nr=161>. Dostęp 14 listopada 2015.
- GENI. <http://www.geni.com/people/Abraham-de-Lairesse/6000000027978901472>. Dostęp 4 marca 2016.
- MIKESTRAVELGUIDE.COM. <http://mikestravelguide.com/things-to-do-in-amsterdam-visit-westerkerk-and-climb-westertoren/>. Dostęp 14 listopada 2015.
- RKD NETHERLANDS INSTITUTE FOR HISTORY. <https://rkd.nl/en/artists/124717>. Dostęp 4 marca 2016.
- RKD NETHERLANDS INSTITUTE FOR HISTORY. <https://rkd.nl/en/artists/82807>. Dostęp 4 marca 2016.

RKD NETHERLANDS INSTITUTE FOR HISTORY. <https://rkd.nl/en/explore/artists/Lairesse%2C%20Johannes%20de>. Dostęp 4 marca 2016.

RKD NETHERLANDS INSTITUTE FOR HISTORY. <https://rkd.nl/en/explore/artists/Weber%2C%20Zacharias%20%28II%29>. Dostęp 4 marca 2016.

Website DBNL vernieuwd. http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0299.php. Dostęp 4 marca 2016.

Website DBNL vernieuwd. http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0315.php. Dostęp 4 marca 2016.

Website DBNL vernieuwd. http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0435.php. Dostęp 4 marca 2016.

Website DBNL vernieuwd. http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0448.php. Dostęp 4 marca 2016.

WESTERKERK. <http://www.westerkerk.nl/english>. Dostęp 14 listopada 2015.