



Magdalena Palica

## ***Seitenwechsel - Gemälderückseiten und ihre Geheimnisse***

Omówienie wystawy w Suermondt-Ludwig-Museum w Akwizgranie  
(12 sierpnia 2006 – 14 stycznia 2007)

W Suermondt-Ludwig-Museum w Akwizgranie ze szczególnej strony zaprezentowano grupę obrazów z różnych epok i kręgów artystycznych, za główny punkt zainteresowania uznając odwrocia malowideł<sup>1</sup>. „Druka strona” bardzo rzadko jest pokazywana publiczności, co nie sprzyja pamięci o jej niejednokrotnie kluczowym znaczeniu dla badaczy, choćby przy śledzeniu losów muzealnego obiektu. Okazuje się jednak, że odsłonięcie tajemnic warsztatu historyka sztuki pozwala wciągnąć widza w szerszą dyskusję na temat eksponowanych dzieł, skłania do refleksji nad ich losami i przeznaczeniem, jak również techniką wykonania. Trzydzieści dwa obrazy ze zbiorów własnych muzeum, wybrane celem zilustrowa-

nia problemów badawczych, jakie spotykają muzealnicy w swojej pracy, można było oglądać w akwizgrańskim muzeum od 12 sierpnia 2006 do 14 stycznia 2007 roku.

Autorzy wystawy we wstępie do towarzyszącego jej katalogu<sup>2</sup> wymieniają kilka projektów, które były oparte na podobnym koncepcie i stanowiły dla nich inspirację. Akcentowanie znaczenia odwrocia jako źródła informacji na temat malowideł, uznawanie go wręcz za „archiwum obrazu”, jak to dobitnie sformułował dyrektor Suermondt-Ludwig-Museum Peter van der Brink<sup>3</sup>, pojawiło się w literaturze naukowej już w połowie dwudziestego stulecia. Istotną rolę odegrał w tym pionierski interdyscyplinarny projekt dotyczący tzw. prymity-

<sup>1</sup> W skład komitetu naukowego weszli: dyrektor muzeum Peter van der Brink oraz Anna Koopstra, Christie Vogt, Michael Rief, Adam C. Oellers, Ulrike Villwock.

<sup>2</sup> *Seitenwechsel. Gemälderückseiten und ihre Geheimnisse*, red. A. Koopstra, Aachen 2006.

<sup>3</sup> David Ohrndorf, *Ausstellung bietet Blick hinter das Bild. Verdrehte Gemälde*, recenzja na portalu internetowym [www.wdr.de](http://www.wdr.de) [Westdeutscher Rundfunk Köln] z dnia 12.08.2006 r.

wów flamandzkich, realizowany od lat pięćdziesiątych przez centrum badań nad prymitywami flamandzkimi w Brukseli<sup>4</sup>. Efektem prac była wielotomowa publikacja, w której zamieszczono fotografie odwroci. Zwyczaj prezentowania informacji zapisanych na rewersach obrazów, w formie zredukowanej zwykle do fotografii wybranych znaków własnościowych i sygnatur, jest obecnie istotnym aparatem naukowym towarzyszącym katalogom zbiorów poważnych instytucji muzealnych. Wracając jednak do wystaw prezentujących „drugą stronę” obrazów, warto przywołać choćby ekspozycję *Rücksichten – Bilder von hinten*<sup>5</sup> prezentującą dzieła powstałe w XX wieku, które na odwrociach miały liczne szkice, czy inne wystawy o wiele mówiących tytułach *Was man selten ansieht: Rückseiten*<sup>6</sup> oraz *Parcours: Die Rücken der Bilder*<sup>7</sup>. Autorzy wspominają również ekspozycje, na których zastosowano inną koncepcję prezentacji obiektów. Na wystawie w Siegerlandmuseum w Siegen w 1994 roku zdecydowano się na tradycyjne eksponowanie obrazów na ścianach, przy czym malowidłom towarzyszyły zdjęcia ich „drugiej strony” w skali 1:1<sup>8</sup>. Przeciwnieństwem tego pomysłu był radykalny koncept zawieszenia obrazów na ścianach odwrociem ku widzom; miało to miejsce w przypadku prezentacji siedemnastowiecznych malowideł z kolekcji Michaelis w Kapsztadzie<sup>9</sup>. Wybrany przez twórców wystawy w Akwizgranie sposób prezentacji obiektów na stelażach, umożliwiających ich oglądanie z obu stron równocześnie, wydaje się najbardziej przekonującym sposobem ekspozycji. „Obustronne” zaprezentowanie obrazów najlepiej nadaje się do dydaktycznych celów, jakie w głównej mierze przyświecają tego rodzaju przedsięwzięciom.

Jakie tajemnice odkryli przed widzami autorzy wystawy w Suermont-Ludwig-Museum? Obiekty pogrupowano w pięć działów tematycznych; kryterium podziału stanowił rodzaj oznaczeń na tylnych stronach obrazów. Należy przy tym dodać, że granice działów są z konieczności nieostre, a kwalifikowanie dzieł do poszczególnych grup – w pewnym zakresie arbitralne. Jest to spowodowane

faktem, iż na wielu obiektach zachowały się różne typy oznaczeń, które teoretycznie mogłyby zakwalifikować obraz do więcej niż jednego działu. Mimo tych zastrzeżeń trzeba przyznać, że zaproponowany przez organizatorów układ umożliwił uporządkowanie ekspozycji i zaznaczenie kluczowych problemów badawczych.

Pierwszy dział wystawy zatytułowano „Przypisanie i identyfikacja”, a zawierał on dzieła wyposażone w znaki mające na przykład potwierdzić autorstwo obrazu lub tożsamość przedstawionych na nim osób albo stanowiące uzupełniające źródło informacji o samym przedstawieniu. Jako przykład wtórnego sygnowania dzieła zaprezentowano martwą naturę Carla Schucha, opisaną na odwrocie płótna „K. Schuch pinx. | Paris 1885 | quod testat H. Hagemeister”. Hagemeister, przyjaciel i późniejszy biograf Schucha, pomagał po jego śmierci uwiarygodniać obrazy, które następnie były sprzedawane przez wdowę po malarzu (niejednokrotnie po uprzednim naniesieniu przy pomocy szablonu czy pieczęci jego sygnatury). Miało to miejsce zapewne również w przypadku omawianego dzieła. Wiemy, że Hagemeister wyjechał z Paryża w 1884 roku, nie mógł być tam zatem świadkiem powstania płótna. Przypuszczalnie mamy tu do czynienia z wtórnym nanoszeniem na obraz informacji z powodów merkantylnych. Innym tego przykładem jest tondo związane z warsztatem Francesco Botticciniego, na którego odwrocie opisano jego domniemaną historię (miało ono być dziełem Mantegni, powstałym na zlecenie księcia Gonzagi z Mantui. Po jego śmierci stworzona przez niego galeria uległa rozproszaniu, a rzeczony obraz Giulio Romano przewiózł do Florencji. Tam zachwylił się nim Rafael do tego stopnia, iż ornamenty dekorujące pilastry tonda zainspirowały jego późniejsze prace w Watykanie. Co interesujące, ornamenty, na które powoływał się autor napisu, zostały naniesione wtórnie wraz z samym napisem, aby podwyższyć cenę obrazu). Innymi ciekawymi przykładami poświadczania autorstwa dzieł jest znajdująca się na odwrociu obrazu dziś atrybuowanego Janowi Boeckhorstwi pieczęć antwerp-

<sup>4</sup> Por. tomy autorstwa różnych badaczy z serii *Les primitifs flamands. Corpus de la peinture des anciens pays-bas meridionaux au quinzieme siècle* wydawane w Brukseli od 1951 roku.

<sup>5</sup> Wystawa odbyła się w Museum für Neue Kunst we Freiburgu Bryzgowijskim w dniach 26 października 1991–19 stycznia 1992.

<sup>6</sup> Wystawa była prezentowana w Kunstmuseum w Bazylei (26 września 1998 – 10 stycznia 1999), w Harmoniecomplex w Groningen (15 stycznia – 12 lutego 1999) i w Bonnefontenmuseum w Maastricht (27 czerwca 1999 – 22 stycznia 2000). Por. *Was man selten ansieht: Rückseiten*. Katalog wystawy, Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, red. **Bernd Wolfgang Lindemann**, Basel, 1998.

<sup>7</sup> *Parcours: die Rücken der Bilder*, katalog wystawy w Hamburger Kunsthalle, red. Ute Haug, 15 października 2004 – 17 kwietnia 2005, Hamburg, 2004.

<sup>8</sup> **Timm Ulrichs**, *Dem Betrachter dem Rücken zuehrend. 10 Meisterwerke aus dem Siegerlandmuseum, von der Kehrseite besehen*, katalog wystawy w Siegerlandmuseum im Oberen Schloß, Siegen, 28 sierpnia – 9 października 1994, Siegen 1994.

<sup>9</sup> Wystawę prezentowano od 2 września do 31 października w kapsztadzkiem Old Town House – siedzibie Michaelis-Collection.

skiej gildii malarzy. Została ona przystawiona podczas posiedzenia gildii mającego potwierdzić, iż autorem dzieła był Rubens (zachowały się protokoły posiedzeń dotyczących tej sprawy). Napisy na odwrociu mogą być również przydatne do datowania obrazów, co miało miejsce w przypadku portretu Louise van der Noot, po mężu von Hautain (postać została zidentyfikowana na podstawie napisu na odwrociu) pędzla Davida Bailly. Nosi ona na kołnierzu znak żałoby po małżonku zmarłym w 1626 roku, a ponownie wyszła za mąż w 1636 – co pozwala zawęzić datowanie portretu do tej dekady. Kolejnym ciekawym oznaczeniem umieszczonym na tym samym malowidle jest lakowa pieczęć z datą 17.3.1879 i inicjałami MN. Wskazują one kolońskiego kolekcjonera Mathieu Neven i potwierdzają zapewne czas nabycia obrazu do zbiorów. Numer 45, dołączony na niewielkiej kartce, dotyczy miejsca zabezpieczenia portretu podczas drugiej wojny światowej.

Wymieniona wyżej pieczęć i papierowa etykieta wprowadzają nas do kolejnej grupy obrazów, wybranej pod kątem zapisanych na ich odwrociach informacji umożliwiających odtworzenie ich losów. Drugi dział, zatytułowany „Proweniencja i historia zbiorów”, prezentowała różne sposoby oznaczania obrazów przez kolekcjonerów. Na odwrociu obrazu Cornelisa Engelbrechtsza przyklejono papierową kartkę o treści „Succession de Mons. Jean Henri Beissel”, poświadczającą przynależność dzieła do zbiorów tego znanego akwizgrańskiego kolekcjonera. Na innym malowidle – *Ukrzyżowaniu* pędzla nadreńskiego mistrza – znak własnościowy „Dr. Bock” został naniesiony przy pomocy szablonu. Do najczęściej spotykanych oznaczeń należą pieczęcie z herbem lub inicjałem właściciela; na odwrociu kopii jednego z obrazów Caspara Netschera można ich naliczyć aż cztery. Towarzyszy im numer 259 zapisany na fragmencie kartki przyklejonej do podobrazia, a odnoszący się do zbiorów Carla Springsfelda (pod tym numerem obraz został wystawiony na aukcji w Kolonii w 1897 roku). Również na kopii obrazu Hendricka van Steenwycka Młodszego *Chrystus w domu Nikodema* znajdujemy informacje o losach zabytku w postaci wycinka ze sporządzonego w 1859 roku przez Friedricha Waagena katalogu zbiorów Bartholda Suermondda. Nietypowym sposobem nanoszenia informacji na odwrocie obrazu, ukazanym na przykładzie *Madonny* naśladowcy Memlinga, jest przypinanie zszywaczem dokumentów dotyczących losów obiektu (w tym przypadku listu Joachima Ziemke z frankfurckiego Städel Museum poświadczającego pochodzenie obrazu z tych zbiorów). Praktyka ta spotykana jest raczej



ODWROTCIE OBRAZU CORNELISA ENGELBRECHTSZA

w kolekcjach prywatnych niż w zbiorach muzealnych.

Trzecia część ekspozycji została poświęcona technicznemu tajnikom wykonania malowideł na drewnianym podobrazu bądź samego podobrazia. Interującym przykładem jest obraz Fransa Franckena Młodszego ilustrujący przypowieść o synu marnotrawnym. Na odwrociu widoczne są dwa znaki: wypalony symbol gildii malarzy w Antwerpii, tzw. „antwerpski zamek”, oraz odcisnięty monogram wykonawcy podobrazia LS, rozszyfrowany jako Lambrecht Steens. Oba są poświadczeniem dobrej jakości wykorzystanego materiału i jego właściwego przygotowania. Na kolejnych prezentowanych malowidłach można zobaczyć inne rodzaje oznakowania naniesione przez wytwórców podobrazia. Obok monogramów (jak np. inicjały Michiela Vreindta MV na obrazie Brouwera czy MB – Melchior de Bout – na obrazie Willema Kalfa) występowały też znaki graficzne: przykładem jest trójlistna koniczynka wypalona na obrazie van Dycka, wskazująca na Michiela Claessansa jako wykonawcę podobrazia. Jeszcze innym rodzajem oznaczeń spotykanym na drewnianych odwrociach są znaki warsztatów lub cechów, jeden z nich, naniesiony farbą na odwrociu *Madonny* Mistrza Legendy Św. Magdaleny, nie został zidentyfikowany. Kolejnym przykładem może być wyryty na odwrociu obrazu malarza sygnującego swoje dzieła monogramem AM (Ariaen Maech?) geometryczny kształt, najprawdopodobniej znak handlarza

drewnem lub wytwórcy drewna. Obraz został namalowany na desce dębowej pochodzącej z terenów Polski lub Litwy. Sprzedaż tego wysokiej jakości produktu eksportowego, zwanego wańczosem (niem. *Wagenschott*), do warsztatów niderlandzkich artystów koncentrował się w Gdańsku. Innymi miejscami przeładunku były Olsztyń, Królewiec, Ryga i Rewal, gdzie nanoszono tego rodzaju oznaczenia, również jako rodzaj gwarancji dobrego gatunku sprzedawanego towaru. Wartym wspomnienia zjawiskiem jest także wtórne wykorzystywanie desek będących elementami mebli na podobrazia, co możemy poznać po płaskorzeźbionych dekoracjach na odwrociach. Tego rodzaju praktykę możemy zaobserwować na przykładzie obrazu naśladowcy Bernarda van Orley, którego odwrocie zdobi gotycki ornament w formie osłego grzbietu.

W ramach czwartej sekcji wystawy, zatytułowanej „Funkcja i forma”, przedstawiono tylko trzy obiekty. Jednym był *Wenecki karnawał* przypisany Hieronimowskiemu Franckenowi II. Jego odwrocie dekorowane jest marmoryzacją i ornamentem w formie zwiniętej wstęgi. Analiza formy malowidła (widoczne są na nim ślady po mocowaniu oku i uchwytów) oraz przedstawienia pozwoliła ustalić, że powstało ono z przeznaczeniem na wieko klawikordu. W momencie grania na instrumencie unoszący pokrywę instrumentu i grającemu ukazywało się malowidło zawierające po prawej stronie scenę gry na klawikordzie. Drugim z eksponatów był niewielki portret wiązany niegdyś z Ludgerem Tomem Ringiem młodszym. Namalowany na miedzi obraz jest oprawiony w oryginalne ramy umożliwiające wysuwanie tylnej ścianki, na której znajduje się dedykacja dla przyjaciela, i odwrócenie lica obrazu do wewnątrz, by uchronić go przed mechanicznymi uszkodzeniami. Jest to zatem typowy dla 16. i 17. stulecia portret podróźny, często wykorzystywany jako podarunek. Sekwencję zamyka szereg pięciu postaci świętych namalowanych na osobnych deskach, pochodzących z czternastowiecznego toskańskiego poliptyku, i wtórnie skomponowanych na potrzeby kolekcjonerskie. Ołtarze pochodzące z sekularyzowanych podczas wojen napoleońskich kościołów i klasztorów, niespełniające pierwotnych funkcji, łatwiej i z większym zyskiem można było sprzedać po rozparcelowaniu na pojedyncze kwatery. Obrazy przystosowywano do potrzeb galerii, niekiedy wtórnie zestawiając je w większe grupy, jak w przypadku obrazu akwizgrańskiego. Numery widoczne na odwrociach poszczególnych części zapewne odnoszą się do pierwotnego usytuowania ich w obrębie nastawy ołtarzowej.

Dział zamykający ekspozycję poświęcony był zagadnieniom technik konserwatorskich. Los najstarszego z prezentowanych obiektów, *Zwiastowania* Mistrza Virgo Inter Virgines, przypomina opisany powyżej przypadek toskańskich wizerunków świętych. W tym przypadku, by wtórnie zestawione malowidła, stanowiące pierwotnie skrzydła ołtarza (widoczne w momencie jego zamknięcia), stworzyły spójną kompozycję, niezbędna była ingerencja konserwatorska. Na styku obu malowideł przemalowano anielskie skrzydło i szatę Matki Boskiej, aby uzyskać ciągłość przedstawienia. W związku z demontażem struktury ołtarza niezbędnym było wykonanie zastępczej konstrukcji utrzymującej dwa obrazy w postaci parkietażu. Na przykładzie portretu Schlackena zaprezentowano wygląd płótna, które poddano zabiegowi dublażu, a na przykładzie gotyckiego *Poktonu trzech króli* wyjaśniono, na czym polega *sverzatura*. W grupie tej przedstawiono również dwa dwudziestowieczne obrazy, które ukazują odmienne problemy konserwatorskie. Na początku stulecia nasiliła się praktyka wtórnego wykorzystywania podobrazia, już z jednej strony pokrytego malowidłem, poprzez naniesienie nowej kompozycji na „odwrociu”. To zjawisko, dobrze znane muzealnikom, ale nieczęsto prezentowane publiczności, zostało zilustrowane portretem pędzla Lovisa Corintha, zawierającym na odwrociu olejny szkic pośmiertnej maski Fryderyka Wielkiego, datowany rok wcześniej niż główna kompozycja. Innym zagadnieniem jest traktowanie obrazów przez prywatnych właścicieli, którzy często „archiwizują” dotyczące ich dane poprzez naklejanie ich na odwrociu. Przykładem jest nabyty do zbiorów muzealnych w 1982 roku autoportret Barthesa Gillesa, na który nalepiono wycinki prasowe (notabene dotyczące innego malarza o nazwisku Gilles), fotografie obrazu sprzed konserwacji oraz instrukcję malarza dotyczącą odpowiedniego traktowania obrazu (m.in. zakazującą wykorzystywania do czyszczenia alkoholu, benzyny, mydła lub... szczotki do kurzu, bowiem pióra mogły zadrapać werniks).

Na wystawie „Zmiana stron” widzom zaproponowano ekspozycję o charakterze otwartym, wymagającym współdecydowania o kolejności oglądania obrazów. Aktywizacji zwiedzających służy niewątpliwie swobodny układ malowideł, nienarzucający kierunku zwiedzania. W dużym pomieszczeniu obrazy są eksponowane na prostych stojakach, w momencie wejścia do sali widzimy, zgodnie z zapowiedzią, ich odwrocia. Przy wejściu zwiedzający otrzymują niewielką książeczkę-katalog, zawierającą podstawowe informacje o każdym z obiek-

tów i rozszyfrowującą znaki na odwrociach, często niezrozumiałe dla niewprawnego oka. Umożliwia ona odróżnienie monogramów wykonawców podobrazia od znaków gildii malarzy, wskazuje na właścicieli pieczęci i pomaga odczytać dawne inskrypcje. Istotną część noty stanowi również opis techniki wykonania i konserwacji, których ślady są widoczne na odwrociu. Organizatorzy wystawy przyznają otwarcie, że niektóre oznaczenia wciąż nie zostały odczytane. Wystawie towarzyszy kompletny katalog prezentowanych obrazów, zawierający fotografie „obu stron” pokazanych prac, oraz krótkie eseje poprzedzające poszczególne grupy obiektów. Za rodzaj dowcipnego komentarza można uznać trójwymiarową pocztówkę prezentującą obraz Engelbrechtsza i jego odwrocie, dostępną w muzealnej księgarni.

Jedyne, czego zabrakło na akwizygrąńskiej wystawie, to krótka charakterystyka dawnych kolekcji, które złożyły się na zbiory Suermondt-Museum. Powtarzające się na odwrociach znaki własnościowe kolekcjonerów (m.in. Franza Bocka, Bartholda Suermonda, Johanna Heinricha Beissela, Carla Springsfelda czy Mathieu Nevena) i numery odwołujące się do inwentarzy zbiorów domagają się kilku słów komentarza. Na ich przykładzie można było omówić sposoby oznaczania obrazów przez kolekcjonerów. Informacje te pojawiają się co prawda w katalogu wystawy (w notach poświęconych poszczególnym obiektom), ale pomocne byłoby ich zestawienie. Druga uwaga dotyczy kwestii technicznej. Znaki na odwrociach często są małych rozmiarów, dodatkowo ich czytelność utrudniają niejednokrotnie zniszczenia podobrazia. Przydatne byłoby zatem umieszczenie na stelażach utrzymujących obrazy szkieł powiększających umożliwiających dokładniejsze przestudiowanie wybranych, ciekawych oznaczeń. Usprawiedliwiając organizatorów, którzy nie zastosowali takiego rozwiązania, trzeba w tym miejscu dodać, że obrazy można oglądać z bardzo bliska. Poza tym, nawet mimo tych drobnych mankamentów, wystawa z pewnością jest niezwykle przydatna i kształcąca dla wszystkich, którzy pragną poznać tajemnice „drugich stron”.

Na marginesie warto wspomnieć o wystawie, która w tym samym czasie była prezentowana we wrocławskim Muzeum Narodowym<sup>10</sup>. Towarzyszyło jej wydanie

katalogu zbiorów malarstwa niderlandzkiego autorstwa Bożeny Steinborn, na nowo opracowanego i poszerzonego w stosunku do pierwszej wersji z 1973 roku<sup>11</sup>. Bardzo cieszy fakt, że publikację zaopatrzone w aneks prezentujący sygnatury i znaki własnościowe pojawiające się na omawianych obrazach, zgodnie z wymogami dokładnej dokumentacji obiektów w katalogach zbiorów, które zaczynają również obowiązywać w polskim muzealnictwie<sup>12</sup>. Na wystawie znalazło się wiele obrazów, których odwrocia są warte obejrzenia. Jako przykład można wymienić choćby „Martwą naturę z karczochami” Ossisa Beerta z oznaczeniami podobnymi do omawianego obrazu Fransa Franckena Młodszego, czyli znakiem gildii malarzy antwerpskich w postaci zamku (na obrazie wrocławskim towarzyszy mu również drugi znak tego cechu: lewa dłoń) oraz monogramem wykonawcy podobrazia Lambrechta Steensa.

Pozostaje tylko zadać pytanie, kiedy prezentowanie na wystawach również „drugiej strony” obrazów stanie się zjawiskiem częściej spotykanym, a informacje zapisane na odwrociach będą objaśniane zwiedzającym. Wymiar edukacyjny tego rodzaju przedsięwzięć jest bowiem nie do przecenienia. W tym kontekście wystawę w Suermondt-Ludwig-Museum należy uznać za szczególnie godną odwiedzenia. Jej koncepcję, rozszerzoną o krótką charakterystykę lokalnego kolekcjonerstwa, którego historia rysuje się często na odwrociach obiektów zgromadzonych w instytucjach muzealnych, można postawić za wzór do naśladowania, tym bardziej że przy niewielkich nakładach finansowych proponuje ona zwiedzającym naprawdę interesujący, wielowątkowy model ekspozycji.

### Magdalena Palica

Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania badawcze: malarstwo nowożytne i kolekcjonerstwo dzieł sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem dawnych zbiorów szlachty na Dolnym Śląsku.

<sup>10</sup> *Niderlandczycy. Obrazy ze zbiorów polskich*, 21 czerwca – 31 grudnia 2006, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

<sup>11</sup> *Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego. Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, oprac. **Bożena Steinborn**, wydanie drugie poprawione i rozszerzone, Wrocław 2006.

<sup>12</sup> Tę postawę metodologiczną autorki, uznającą wagę zagadnień związanych z dawnym kolekcjonerstwem obrazów, odzwierciedla również ujęcie w katalogu wszystkich niderlandzkich obrazów, w tym kopii i naśladownictw (częstokroć w dużej ilości wypełniających muzealne magazyny), jako wyrazu gustów dawnych zbieraczy oraz muzealników.