

Recenzja pracy doktorskiej
mgr Doroty Iwaniuk



**Obrazy Jana Matejki ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum.
Technika i technologia oraz problematyka konserwatorska**

Promotor: prof. dr hab. Krzysztof Chmielewski
Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. 2023 r.

Przedstawiona przez Panią Dorotę Iwaniuk rozprawa doktorska należy do prac nietypowych, szczególnie na gruncie sztuki, gdzie zazwyczaj indywidualne autorstwo dokonań jest szczególnie akcentowane. Jako recenzentka nie miałam dotąd do czynienia z doktoratem, który jest częścią wyodrębnioną pracy zbiorowej a właściwie jej uporządkowanym zsumowaniem, w które autorka wniosła własną oryginalną część badawczą. Prace tego typu spotyka się częściej w naukach ścisłych i społecznych, gdzie wyniki naukowe osiąga się przy udziale dużych zespołów. Ustawa o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. 2017.0.1789) taką formę doktoratu dopuszcza i przewiduje w: art.13 pkt.4: „Rozprawą Doktorską może także być samodzielna i wyodrębniona część pracy zbiorowej, jeżeli wykazuje ona indywidualny wkład kandydata przy opracowywaniu koncepcji, wykonywaniu części eksperymentalnej, opracowaniu i interpretacji wyników tej pracy, odpowiadający warunkom określonym w ust. 1.” Tak więc, w tym przypadku: Autorka dysertacji brała udział w pracach zespołów konserwatorskich przy obrazach J. Matejki „Rejtan – upadek Polski” i „Batory pod Pskowem” oraz samodzielnie przeprowadziła prace konserwatorskie przy olejnym szkicu Jana Matejki „Otrucie księcia Janusza”.

Głównym „trzonem” pracy stało się zsumowanie wieloletniego dorobku badawczego z różnych lat, towarzyszącego konserwacji wielkoformatowych obrazów Jana Matejki, tj. „Kazanie Skargi”, „Rejtan - upadek Polski”, „Batory pod Pskowem”, „Konstytucja 3 Maja 1791” oraz szkicu „Otrucie księcia Janusza”. Autorka dysertacji zapoznała się z całą literaturą dotyczącą twórczości czołowego malarza historii Narodu jakim był Matejko, jak też wydożyła z niej kwestie związane z procesem twórczym, a także z „materią”, tj. warsztatem XIX wiecznego malarza. W pracy doktorskiej znajduje się również zestawienie dotychczas wykonywanych badań obrazów pod kątem techniki i technologii malarskiej oraz analizy porównawcze. Istotnym novum w obecnym opracowaniu badawczym jest załączenie i omówienie analiz reflektografii w podczerwieni przeprowadzonych w ramach niniejszego doktoratu, tj. fotografii warstw malarskich z uwidocznieniem warstw spodnich takich jak np. autorskie przygotowanie rysunku, podmalowanie kompozycyjne oraz zmiany koncepcji twórczej. Kwestie te zawarte są w **Tomie I**.

Następne tomy, tj. **Tom II A,B,C**, zwane „Aneksami” są skatalogowanymi i stabelaryzowanymi danymi do 13 obrazów wielkoformatowych:

Tom II A – Obrazy: „Kazanie Skargi”, „Polonia – rok 1863”, „Rejtan – upadek Polski”, „Unia Lubelska”, „Stefan Batory pod Pskowem”, „Astronom Kopernik, czyli rozmowa z Bogiem”, „Bitwa pod Grunwaldem”, „Hold Pruski”, „Wernyhora”, „Dziewica Orleańska”, „Kościuszko pod Raclawicami”, „Konstytucja 3 Maja 1791”, „Śluby Jana Kazimierza”. W

formie ujednoliconych tabel zostały odnotowane losy każdego z obrazów, poczynając od momentu zakupu (przez kogo), poprzez zmiany właścicieli i losy wojenne, jak też często związana z jego losami kondycja malowidła. Autorka wymienia w tej tabeli zawarte w dokumentacjach rodzaje zabiegów jakie były przy obrazach wykonywane, oraz użyte rozpuszczalniki czy „wprowadzone” w strukturę obrazu media.

Następnym zestawieniem „tabelarycznym” jest **TOM II A** – ANEKSY, gromadzący w uporządkowany i łatwy do czynienia porównań między obrazami system danych techniczno-technologicznych. Materiał do badań gromadzony był w tzw. dokumentacjach konserwatorskich, w trakcie dawnych i kolejnych interwencji konserwatorskich; kiedy dookreślano rodzaje używanych przez Matejkę płócien, mediów malarskich i farb. Badania wykonywano w trakcie ostatnich – powojennych konserwacji przeprowadzonych na zlecenie firm konserwatorskich. Porównawczego zestawienia tych danych materiałowych dokonała Autorka dysertacji, skupiając się na wynikach badań dla pięciu obrazów z kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie. Zestawienie tabelaryczne daje klarowny wgląd w używane przez Matejkę materiały malarskie (podobrazia, przeklejania, rodzaj i skład zaprawy, rodzaje farb). Nowym badawczym stała się możliwość wydobycia z analizy i opisu – rysunku wstępnego wykonanego transparentną lub kryjącą farbą (z olejem lnianym, orzechowym i żywicą mastyksową) na zaprawie, na ogół jednowarstwowej białej lub dwuwarstwowej podbarwianej o spoiwie emulsyjnym. Zamieszczono tu analizy Fouriera (FTIR)...itd. Podobnie zostały stabelaryzowane rodzaje pigmentów tworzących farby; tu: – kilka rodzajów bieli, żółcieni, czerwieni (w tym czerwienie organiczne) brązy, błękity, zielenie i czernie kilku rodzajów. Doktorantka dołącza kopię odpisu z dziennika sprzedaży materiałów malarskich dla artystów-firmy Biasiona z Krakowa (z lat 1880-83) oraz wykazuje iż Matejko był jej klientem co naprowadza z kolei wyniki badań współczesnych na „firmowe” nazewnictwo farb z tamtych czasów. Wykonywane na potrzeby pracy doktorskiej analizy instrumentalne spoiw i pigmentów zlecane były w Polsce, a dla obrazu „*Kazanie Skargi*” – również w Pradze (2021 r.). Do recenzji dołączam spis badań przeprowadzonych w ramach pracy doktorskiej p. Doroty Iwaniuk.

TOM II B i C – ANEKSY, to „Sprawozdanie z badań laboratoryjnych próbek z obrazu Jana Matejki „*Konstytucja 3 Maja 1791*” – (poprawić na 1791 !) „*Batory pod Pskowem*”, „*Rejtan – Upadek Polski*”. Badania dotyczyły identyfikacji budowy stratygraficznej warstw malarskich w przełożeniu na budowę technologiczną każdego z obrazów oraz wskazaniem składu pigmentów w kolejnych warstwach stratygraficznych. Załączone zostały mikroskopowe fotografie przekrojów próbek z najnowszych badań stratygraficznych.

Istotną nowością, stało się wsparcie analiz stratygraficznych warstw malarskich widokiem fragmentów kompozycji z kamery hiperspektralnej (opracowanie Anny Selerowicz i Piotra Zambrzyckiego z Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Warszawie 2021). Badaniu temu poddano trzy obrazy: „*Batory pod Pskowem*”, „*Kazanie Skargi*”, i „*Konstytucja 3 Maja 1791*”. Metoda reflektografii w podczerwieni, w zestawieniu z badaniami stratygraficznymi próbek warstw malarskich dała nowy ogląd „procesu twórczego” metodą nieinwazyjną, pozwalającą *in situ* na wykrycie autorskich zmian kompozycyjnych – a tym samym prześledzenie powstawania dzieła. Metoda ta pozwala również na wskazanie dawnych, nieautorskich ingerencji renowatorskich.

Przebadanie i omówienie techniki malarskiej oraz technologii warsztatu Jana Matejki stało się dla Autorki miarodajną bazą do ponownego spojrzenia na materiałowo-technologiczne kwestie XIX wiecznego malarstwa europejskiego. Autorka dysertacji wprowadziła w **Tomie I** omówienie tychże kwestii związanych z XIX wiecznym malarstwem sztalugowym zarówno od strony materiałoznawstwa, jak i uwarunkowań historycznych malarstwa akademickiego.

Po osobnych rozdziałach poświęconych akademizmowi oraz życiu i twórczości Jana Matejki, autorka omawia materiałowe realia w handlu podobraziami, czy farbami w wieku XIX-tym oraz ustala ich dostępność dla licznej rzeszy malarzy studiujących w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Bogata literatura przedmiotu z czołowymi opracowaniami M. Gorzkowskiego *O artystycznych czynnościach Jana Matejki począwszy od lat jego najmłodszych, tj. od roku 1850 do końca roku 1881*, Kraków 1898 oraz *Epoka lat dalszych do końca życia Artysty. Z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, czy M. Wawrzecki *Jan Matejko wizje i ich malarskie techniczne utrwalanie*, Warszawa 1928, M. Treter *Wskazówki do obrazów „Hold pruski”* (Kraków 1882) czy *„Bitwa pod Grunwaldem”*, Kraków 1878 a także – *Matejko. Osobowość artysty twórczość forma i styl*, Warszawa 1939, czy I. Jabłoński-Pawłowicz *„Wspomnienia o Matejce”* Lwów 1912.

Doktorantka cytując kolejnych autorów z trzeciej tercji XIX w. zebrała wiadomości dotyczące handlu materiałami malarskimi, rodzajami płócien i tektur gruntowanych oraz źródeł zaopatrzenia w materiały malarskie takie jak farby, werniksy, oleje, sykatywy – zarówno dla sklepów z akcesoriami malarskimi – a tym samym twórców, wskazuje też kolejne adresy w Krakowie np. sklep Biasiona działający od 1848 roku (zaopatrywał się w nim Matejko) czy skład apteczny „Pod słońcem”. Autorka załącza nawet fotografię pojemniczków z pigmentami sypkimi (Muzeum) oraz nalepek składów materiałowych z Wiednia i Francji które zaopatrywały krakowskie sklepy w materiały malarskie.

Prześledzenie tej literatury pozwoliło stwierdzić, iż Matejko sprowadzał materiały malarskie z Wiednia, potem Francji; dotyczyło to płócien „tkanych z jednego kawałka” (nabijane na krosna w pracowni malarza), a eksperymenty z farbami „z tubek” rozpoczął ok. 1860 roku. Lepszej jakości pigmenty czy farby sprowadzał z Francji czy Drezna; oleje, werniksy i sykatywy kupował u Biasiona w Krakowie.

Doktorantka wprowadza czytelnika w tajniki „techniczne” twórczości Matejki omawiając szkice malarskie planowanej kompozycji i radzenie sobie z nimi poprzez np. doklejanie pasów gruntowanego papieru dla uzyskania właściwych proporcji, aby następnie gotowy szkic „pokratkowany” na pola, przenosić na podobrazie płócienne w odpowiednich proporcjach. „**KRATKA**” jest tu istotnym elementem procesu twórczego, o którym było wiadomo, ale który do tej pory był niemożliwy do prześledzenia. Szkic malarski wykonywany był asfaltem, a w późniejszym okresie brązem van Dycka..

Bogata literatura przedmiotu, którą doktorantka wykorzystała (patrz bibliografia), pozwoliła w skondensowany sposób „wyłowić” techniczne kruczki wynikające z doświadczenia malarskiego Matejki oraz zawodowych dyskusji wśród malarzy krakowskich cytowanych w „literaturze przedmiotu”.

Osobnym źródłem wiedzy dla badaczy technik malarskich są wszelkie poradniki malarskie z epoki oraz zachowane współcześnie przebadane resztki farb na paletach czy w zaschniętych tubkach (Muzeum i Dom Matejki posiadają ich ok. 300 szt.). Doktorantka przywołuje tu badania wykonywane



w Zakładzie Fotofizyki i Techniki Laserowej PAN w Gdańsku zleczone i opublikowane przez M. Wachowiaka i A. Kusińską-Kopacz (patrz przypisy ss.79-83). Zestaw ten wykazał różne rodzaje żółcieni, dodatki bieli cynkowej, żółcieni strontowej lub kadmowej z cynobrem, żółcienie organiczne, liczne ochry czy gotowe żółcienie strontowe i chromowe z żółcienią kadmową, jak też kilka rodzajów błękitu kobaltowego. Badania pięciu czerwień organicznych wykonano skolei na UMK w Toruniu w 2015 roku .Spoiwa malarskie to: olej makowy z lnianym i żywice. Przytaczam te wyniki, niejako „zwalnając” doktorantkę od odpowiedzialności za „osobiste” zlecenie dodatkowych analiz, a odsyłając do stron poświęconych omówieniu wyników wspartych przypisami.

Rozdział VI – „Analiza i porównanie techniki i technologii obrazów ze zbioru Zamku Królewskiego w Warszawie-Muzeum.” Dla obrazów : „*Kazanie Skargi*”, „*Rejtan-upadek Polski*”(2013), „*Batory pod Pskowem*”(2013), „*Konstytucja 3 Maja 1791*”, „*Otrucie księcia Janusza*” – ustalenia technologiczne na podstawie prowadzonych analiz laboratoryjnych. Dla każdego z obrazów doktorantka omówiła: podobrazie, przeklejenie i zaprawę, rysunek, pigmenty i barwniki, farby, spoiwa, werniks. Badania wykonywane były w różnych latach na użytek prac konserwatorskich prowadzonych na zlecenie Muzeum. Doktorantka dodatkowo uzupełniała nowszymi analizami dane dotyczące technologii malarskiej zlecając np. pomiary składu pierwiastkowego pigmentów, wypełniaczy i spoiw w danym obrazie. NOWOŚCIĄ badawczą stało się użycie *in situ*, przy obrazie , kamery hiperspektralnej pozwalającej na uwidocznienie pod warstwami malarskimi, rysunku, oraz autorskich zmian kompozycyjnych czy ingerencji konserwatorskich.

Tak przeprowadzone opisy budowy techniczno-technologicznej stały się nową wartością pozwalającą zagłębić się w tajniki techniczno-technologiczne tworzonego przez Artystę dzieła a także „na nowo” interpretować badania stratygraficzne próbek warstw malarskich (np. iż – „artysta żywiołowo nakreślał kontury, bezpośrednio na warstwie zaprawy po czym podkładał kolory lokalne i znów nakreślał kontury lub pogłębiał cienie”..). Każdemu z opisów warstw stratygraficznych towarzyszy nazewnictwo pigmentów dookreślone chemicznie w trakcie badań, a także spoiw farb tworzących kolorystykę danej partii w obrazie.

Doktorantka uzupełnia wiedzę „czytającego”, tłumacząc np. dlaczego w spoiwie malarskim znalazła się domieszka żywicy, wosku, czy tłuszczu zwierzęcych - to już wiedza dotycząca tajników produkcji „fabrycznej” farb malarskich w XIX wieku i wskazanie np. na dodatkowe uzupełnienie spoiwa żywicą przez samego malarza.. Na tak głęboką i trafną interpretację może sobie pozwolić tylko badacz , który poznał dogłębnie techniczny skład materiałów malarskich XIX wieku oraz przebadał od strony technologicznej twórczość danego artysty.

Opisy techniki malowania każdego z pięciu badanych obrazów zostały wsparte wizualizacją uzyskaną z kamery hiperspektralnej ujawniającej w reflektogramach zamysł artystyczny i zmiany w jego obrębie wprowadzane przez malarza w trakcie tworzenia dzieła. Obserwujemy dzięki silnej absorpcji rysunek nanoszony z szablonu (podmalowanie czerwoną kredką z „kalki”) jako zamysł pierwotny, oraz zmiany w trakcie „rozmalowywania” warstwy olejnej modelunku danego fragmentu.

Dzięki tej nowej możliwości badawczej, łatwo jest wskazać nawet najgłębiej ukryte warstwy wtórne, tj. np. ustalić również stan zachowania oryginału przed pobraniem próbek do badań stratygraficznych (tu doktorantka zamieszcza reflektogramy obrazujące „prawdziwość” oryginału). Praca z kamerą hiperspektralną, dała możliwość rozpoznania i obrazowania metody pracy Jana Matejki, począwszy od „żywiołowo” nakreślanych konturów, przez podłożenie kolorów lokalnych i pogłębianie cieni; porównawczo – zestaw przekrojów stratygraficznych z naszlifów próbek pobranych z danej partii malowidła. (s. 93)

Każdy z pięciu obrazów został „na nowo” opracowany i przeanalizowany dzięki wyżej wymienionym metodom. Doktorantka przeprowadza w ramach tegoż rozdziału identyfikację warstw malarskich pod względem budowy warstwowej oraz identyfikację wybranych pigmentów w każdym z badanych obrazów. Należy podkreślić, że tworzenie „koloru” w obrazie nie jest równoznaczne z zastosowaniem jednego pigmentu o takiej barwie., stąd osobno opis danej barwy uzyskanej z mieszanki pigmentów w partii malarskiej, a osobno wymieniona paleta pigmentów.

Spoiwa – analiza metodą Fouriera (FTIR) wykazała stosowanie farb na bazie oleju lnianego, z dodatkiem wosków i żywic przyspieszających schnięcie farb, oraz tłuszczów zwierzęcych

Kwestia werniksów, które mogły być zmywane podczas dawnych renowacji, nie do końca jest oczywista.

Podobrazia płócienne – do każdego obrazu omówione zostały ustalenia uwzględniające dawne renowacje i dublowania oraz „odczytany” sposób autorskiego nabijania na krosna i określenie szerokości oryginalnego brytu, tj. czy był docinany po nabiciu na krosno; czy przeklejenie płótna klejem glutynowym prawidłowo izoluje od przesiąkania zaprawy, czy wpływ uwidocznienia grenu poprzez warstwę malarską odbił się na „wibracji kolorytu lokalnego. Wykonanie rysunku węglem (?) nie zostało potwierdzone na płótnie nabitym na krosna; za to stwierdzono użycie do stworzenia farbą laserunkową obrysów kompozycji (reflektografia w podczerwieni).

Tworzenie malowidła, to użycie pigmentów, barwników i farb oraz odczytanie stratygrafii próbek na przekrojach. Stąd pomiary składu pierwiastkowego na stratygrafii za pomocą dyspersji promieniowania rtg. Towarzyszy temu badaniu interpretacja budowy stratygraficznej warstw w stosunku do malowanego fragmentu. Do każdego z obrazów stworzono opis sposobu malowania, wskazując użycie dla stworzenia danego koloru (też w stratygrafii) mieszanki pigmentów z uwagą o jej charakterze zależnie od spoiwa, np. „laserunkowa”. Osobno wymienione są pigmenty zidentyfikowane we wszystkich warstwach danego malowidła.

Spoiwa – podana metodyka badawcza, tj. wybarwienia specyficzne, spektroskopia w podczerwieni i chromatografii gazowej. Potwierdzone (FTIR) spoiwo olejne z żywicą mastyksową; na przekrojach – badanie UV.

Werniksy – badano werniks zawarty pomiędzy warstwami malarskimi, jako oryginalny, stosowany przez Matejkę do „przecierania” autorsko zmatowiałych w trakcie malowania miejsc (tu odwołanie do pozycji Gorzkowskiego) oraz przykład stratygrafii próbek (fot.57).

PODSUMOWANIE

Podsumowaniem wyników badań nad czterema wielkoformatowymi obrazami Jana Matejki z kolekcji Zamku Królewskiego przerodziło się w możliwość wydobycia przez Doktorantkę „*Cech charakterystycznych malarstwa Jana Matejki wynikających z relacji pomiędzy techniką i technologią , a jakością formy artystycznej*” (ss.160-190). Rozdział ten jest kwintesencją dociekań nad aranżacją kompozycji, poczynając od jej rozrysowania graficznego oraz poprzez zmiany autorskie. Doktorantka omawia tu kwestie przede wszystkim „materiałoznawcze” tworzenia malowideł.

Doktorantka rozpoczyna od podobraz, poprzez zaprawy i ich skład odwołując się ponownie do historii materiałoznawstwa w sposób skondensowany, uwzględniając też kwestie dostępności materiałów malarskich.

Sposób opracowania malarskiego, począwszy od przeniesienia szkicu kompozycji na płótno udokumentowany został poprzez analizę stratygraficzną pobranych próbek warstw, jak też dzięki zastosowaniu nowej aparatury badawczej, tj. kamery hiperspektralnej. Dzięki niej skonfrontowano opisy zawarte w literaturze dotyczące „liniowego wykreślenia kompozycji”. Udało się uwidocznic „mityczną” do tej pory tzw. KRATKĘ w obrazie „*Batory pod Pskowem*” (ale tylko tu), ułatwiającą artyście rozplanowanie na płótnie zamysłu kompozycyjnego odtworzonego ze szkicu. Doktorantka posłużyła się tu nową metodą badawczą – reflektografii w podczerwieni sięgającą „w głąb” przygotowania kompozycyjnego, tj. do rysunku czy też wstępnego podmalowania transparentnymi farbami.

Doktorantka omawia kolejno: sposób tworzenia bardzo cienkiej, wręcz „rozcieranej” warstwy podmalówki (co nie jest zawsze regułą, skoro bywa uwidaczniana w próbkach stratygraficznych już na kolorze lokalnym) – to już nie tylko dane techniczne czy technologiczne, ale materiał do analizy tzw. „procesu twórczego”. Korzystając z interpretacji dawniej pobieranych próbek warstw malarskich, zestawiając je i weryfikując w świetle nowych badań aparaturowych tworzy się pogłębioną narrację nie tylko o materiałoznawstwie, ale o procesie twórczym. Dogłębne sięgnięcie w warstwy niewidoczne dla oka poprzez mikropunktowe analizy próbek warstw stratygraficznych i wpisanie ich jako „dowód” w szersze widzenie partii malowidła przy pomocy kamery hiperspektralnej stało się dzięki pracy doktorskiej p. Doroty Iwaniuk nową metodą „krzyżowej weryfikacji” analiz malarstwa Jana Matejki.

Jestem przekonana, że cały dostępny materiał został przez Doktorantkę wzorcowo wykorzystany i przedstawiony potocznie, dobrym językiem. Zestawienie teoretycznych opracowań badaczy malarstwa Jana Matejki z badaniami technologicznymi wykonywanymi przy okazji zabiegów konserwatorskich dało duży materiał porównawczy – jest to też swoista propedeutika konserwacji i technologii malarstwa XIX-wiecznego, a także „zaproszenie” historyków sztuki do ponownego spojrzenia na malarstwo Jana Matejki

Uważam, że przedstawiona praca doktorska pani Doroty Iwaniuk pt. *„Obrazy Jana Matejki ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie-Muzeum. Technika i technologia oraz problematyka konserwatorska”* w pełni spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim. Ustawa o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. 2017.0.1789) taką formę doktoratu dopuszcza i przewiduje w: art.13 pkt.4.

Prof. dr hab. Joanna Szpor

Warszawa. dn. 28 kwietnia 2023 r.