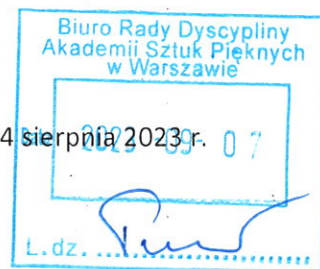


Prof. dr hab. Zofia Kaszowska
Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki
Akademia Sztuk Pięknych im. J. Matejki w Krakowie

Kraków, dnia 24 sierpnia 2023 r. 07



Recenzja pracy doktorskiej pani Reginy Dmowskiej pt. *Oryginał, replika, kopia warsztatowa. Zagadnienia atrybucji wybranych portretów autorstwa Marcella Bacciarellego i uczniów jego Malarni*

Pani Regina Dmowska to bardzo doświadczona konserwatorka malarstwa, która praktycznie całe swoje życie zawodowe (lata 1986. – 2022) związała z jednym miejscem – Zamkiem Królewskim w Warszawie, pracując tam w dziale konserwacji. Wykształcenie zdobyła na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w specjalności konserwacja malarstwa sztalugowego, ściennego i rzeźby drewnianej polichromowanej), wcześniej uczęszczała do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie (dyplom w specjalności wystawiennictwo). Odbiła roczne stypendium (1992/93) w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku oraz 2-tygodniowe (1991) w Wielkiej Brytanii. Przeprowadziła konserwację bardzo dużej liczby obiektów – przede wszystkim malowideł na płótnie i desce. Oczywiście najwięcej dzieł pochodziło z Zamku Królewskiego w Warszawie, doktorantka podała liczbę 40, ale konserwowała także obrazy z innych muzeów np. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (12), Muzeum Narodowego w Warszawie (5). Innych obrazów było jeszcze 35. Do najcenniejszych obiektów, przy których pracował, razem z zespołem, należały dwa obrazy Rembrandta z 1641 roku: *Dziewczyna w ramie obrazu*, *Uczony przy pulpicie*. Znaczącą grupę stanowiły dzieła Bacciarellego, doliczyłam się ich 8, chociaż uogólniając można powiedzieć, że tą ważną grupą były w ogóle obrazy z przełomu wieku XVIII i XIX. Pokazną grupę w jej dorobku zawodowym tworzą także kopie malarskie, które wykonywała na zlecenia muzeów, firm i kolekcjonerów. Moją uwagę, być może dlatego, że jestem technologiem malarstwa, zwróciła praca, którą autorka nazwała *Modelem obrazu Bernarda Bellotta*. To nie kopia, ale praca o charakterze dydaktycznym, która unaocznia najważniejsze etapy budowania malowidła przez Canaletta, rozpoznane przez doktorantkę. Pani Regina Dmowska jest także czynną malarką. Ponadto publikuje artykuły o charakterze naukowym, wygłasza referaty na konferencjach naukowych i prelekcje popularyzatorskie. Przedstawiony dorobek świadczy o jej rzetelnym podejściu do zawodu konserwatora i rozumieniu go jako działalności interdyscyplinarnej, która powinna łączyć elementy nauki, rzemiosła i sztuki.

Bohaterem dysertacji doktorskiej pani Reginy Dmowskiej jest Marcello Bacciarelli (1731-1818) – wiodący malarz epoki stanisławowskiej, Włoch z urodzenia, Polak z wyboru. Chociaż dostrzega się w nim prekursora narodowej szkoły malarstwa polskiego to, jak twierdzi doktorantka „artystyczny dorobek tego twórcy nie doczekał się całościowego i nowoczesnego opracowania”. Być może jedną z przyczyn tego stanu rzeczy są trudności w atrybucji dzieł, których mistrz zazwyczaj nie sygnował, a które były często kopiowane przez jego uczniów. Praca doktorska m.in. wyjaśnia zawiłości tego problemu i dowodzi potrzeby nowego podejścia do sposobu atrybucji, w którym większy nacisk, niż dotychczas, zostanie położony na analizę budowy dzieła i techniki wykonania. Tu doktorantka dostrzega rolę konserwatora, który w procesie konserwacji ma najlepszy wgląd w strukturę malowidła i może na bieżąco odczytywać zapisaną w tej strukturze historię jego powstania i przeobrażeń. Konserwator jest także przygotowywany w procesie kształcenia do współpracy z przedstawicielami nauk ścisłych w celu jak najlepszego rozpoznania materialnych aspektów dzieła, bo wiedza ta warunkuje dobór adekwatnych metod i środków dla udanej konserwacji.

Doktorantka za cel nadrzędny uznała poszukiwania Bacciarellowskich pierwowzorów malarskich przyjmując jako metodę badawczą porównywanie cech wyglądu, budowy i techniki wykonania w obrębie grupy malowideł powielających ten sam wizerunek. Skuteczność tego pomysłu wypróbowała w badaniu dwóch grup portretów. Pierwszą grupę stanowiły dwie pary portretów rodziców króla Stanisława Augusta II, Konstancji z Czartoryskich Poniatowskiej i Stanisława

Poniatowskiego, znajdujące się obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum i Muzeum Łazienki Królewskie. Druga grupa skupiała trzy wersje portretu bratanka królewskiego, księcia Józefa Poniatowskiego w młodzieńczym wieku. Obrazy znajdują się w zbiorach: Muzeum Narodowego w Krakowie, Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum i Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. W tym samym procesie starała się ustalić, które z powtórzeń mogą być autorskimi replikami, a które kopiami współpracujących uczniów.

Drugi cel zakładał praktyczne sprawdzenie, które z zastosowanych technik badawczych dostarczyły najbardziej satysfakcjonujących wyników, a zatem najlepiej się nadają do procesu atrybucji. Wartością dodaną miało być poszerzenie wiedzy o technice malarskiej Bacciarellego, budowie jego obrazów i ich kondycji.

Przedłożona do recenzji dysertacja doktorska zawiera opracowanie pisemne składające się z 236 str. wydruku komputerowego A4 – w tekst wpleciono 192 ilustracje - oraz aneksu, który obejmuje siedem odrębnych dokumentacji z badań fizykochemicznych siedmiu malowideł. W skład jednostkowej dokumentacji wchodzi raporty z różnorodnych badań przygotowane przez wykonujących je badaczy reprezentujących: Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Warszawie bądź Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dok. I, II, III, IV, VI, VII), Wydział Chemii Uniwersytetu Warszawskiego (dok. I, II, III, IV, V, VI, VII), Laboratorium Analiz Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych MNK (dok. V), Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. J. Matejki w Krakowie (dok. VI, VII).

Rozdział 1. przybliży czytelnikowi postać Marcella Bacciarellego (1731-1818) – artysty dworskiego króla Stanisława II Augusta. Zwięźle nakreślono przebieg jego kariery zawodowej, wskazując powody, dla których w wieku 25 lat wyjechał z Włoch i na resztę długiego życia związał się z Warszawą. Podkreślono jego zasługi w tworzeniu królewskiej kolekcji sztuki i szkoły malarskiej przy Zamku Królewskim.

Rozdział 2. nosi tytuł *Marcello Bacciarelli – malarz i portrecista*. Tytuł ten jest nieco mylący i nie w pełni adekwatny do cennej zawartości. Kto spodziewałby się w rozdziale wyliczenia i usystematyzowania dorobku malarskiego, w tym portretów, będzie zawiedziony. Owszem wydzielono pewne grupy dzieł, jednak bez pełnego wymienienia listy obrazów do nich przynależnych, poprzestając na reprezentatywnych przykładach. A klucz podziału, jaki odczytuję, jest dość interesujący – różnorodne czynniki uznane za wystarczające by dzieła przypisywać samemu Bacciarellemu. Na pewno za dzieła Bacciarellego można uznać te wzmiankowane w korespondencji malarza z królem. Są też rysunki i szkice malarskie określane jako przynależne do osobistej kolekcji Bacciarellego, z którą się ponoć nie rozstawał, te prace również nie podlegają dyskusji. Podobnie się rzecz ma z autoportretami i obrazami sygnowanymi, których jest jednak niewiele. Wiele obrazów przypisano mistrzowi na podstawie tzw. „sygnatur na odwrociach”, czyli inskrypcji i numerów inwentarza królewskiego. Dzisiaj ten dowód coraz częściej postrzega się jednak za niewystarczający.

W tym rozdziale doktorantka m.in. przywołała liczne przykłady portretów królewskich uświadamiając czytelnikowi, że tylko 10-12 uznano za autorskie pierwowzory, podczas gdy jedynie samych kopii Portretu Stanisława Augusta w stroju koronacyjnym jest 40.

Rozdział zamyka uwaga, istotna dla zrozumienia potrzeby poszukiwania kolejnych kryteriów przydatnych w procesie atrybucji dzieł z kręgu Bacciarellego, czego podjęła się pani Dmowska w ramach niniejszej pracy doktorskiej. Pisze ona: „Rozmaitość rozwiązań portretowych Bacciarellego, również z wykorzystaniem własnych wcześniejszych prac, brak sygnatur na większości obrazów, następnie bardzo licznie kopiowanych w Malarni, w dodatku najczęściej także bez żadnych autorskich zapisów, pomnaża trudności w odróżnieniu tych, malowanych wyłącznie jego ręką”.

Rozdział 3. przybliży historię powstania i zasady funkcjonowania Malarni Królewskiej – szkoły malarskiej założonej na polecenie króla przez Bacciarellego w 1766 roku, ulokowanej w północnowschodnim skrzydle Zamku, która oprócz kształcenia zajmowała się malowaniem obrazów różnorodnego przeznaczenia (splendor królewski, dekoracja wnętrz budowli królewskich, prezenty królewskie). Oprócz nowych kompozycji powstawały liczne kopie lub powtarzano fragmenty wcześniejszych obrazów w nowym układzie kompozycyjnym – nowej aranżacji. Kopiowano/powielano nie tylko obrazy namalowane przez Bacciarellego, czy te wykonane przez

uczniów pod jego okiem, ale również dzieła dawne, których pożądanego, czy też dzieła współczesne innych cenionych malarzy.

W tym rozdziale zatem szczegółowo omówiono to co poprzedni rozdział tylko sygnalizował – wielość kombinacji przy atrybucji dzieł powstałych w Malarni. W tym kontekście pojawia się naturalne pytanie, które z obrazów to tzw. pierwowzory lub jaki był udział mistrza w obrazach o niejednorodnym charakterze. Te pytania będą towarzyszyły doktorantce w dalszej części dysertacji.

Czytając stwierdzenie zawarte w ostatnim zdaniu rozdziału III, że „dorobek malarski uczniów [Malarni], nawet w przypadku bardziej znanych i uznanych, takich jak Mateusz Tokarski, Józef Kosiński czy Józef Wall, nie został jak dotąd ani gruntownie zbadany, ani całościowo zaprezentowany” budzi się i taka refleksja, czy przypadkiem to zaniedbanie nie jest powodem dodatkowych perturbacji w procesie przypisywania dzieł powstałych w Malarni.

W rozdziale 4. pt. *Badania atrybucji malarstwa Marcella Bacciarellego* zostały wyodrębnione trzy podrozdziały: 4.1 *Badania archiwalne i historyczne*, 4.2 *Badania budowy technicznej*, 4.3 *Wizualne analizy porównawcze portretów przypisywanych Marcellemu Bacciarellemu i artystom jego Malarni*. Niestety, albo to ja błędnie odczytałam zamysł zawarty w tytułach, albo doktorantka zastosowała tytuły nieadekwatne do zawartości rozdziałów. Przyznam, że po przeczytaniu tytułów spodziewałam się omówienia dotychczas podejmowanych prac badawczych mających na celu ustalenie autorstwa dzieł z kręgu Bacciarellego, przy czym prace zostały pogrupowane z uwzględnieniem sposobu wyprowadzania wniosków (zasadniczej metody badawczej). Zawartość jest nieco inna. Najważniejsze jednak jest to, że treści rozdziałów dobrze wpisują się w tematykę pracy i poszerzają sygnalizowane wcześniej problemy.

Podrozdział 4.1 przybliżył stan badań nad życiem i twórczością Bacciarellego, w ogóle. Ponadto doktorantka podjęła starania jak najszerszego opisu dotychczasowych ustaleń co do liczby dzieł przypisywanych Bacciarellemu, uwzględniając również te najnowsze odkrycia. Jeszcze niedawno jako przypuszczalną liczbę zachowanych oryginalnych prac Bacciarellego podawano 250, obecnie sądzi się, że to 120 prac i coraz częściej zwraca uwagę na potrzebę weryfikacji obowiązujących atrybucji. Dla porównania katalog kolekcji królewskiej, z której do dzisiaj zachowało się 439 obrazów, uwzględnił 93 płótna pędzla Bacciarellego (z czego 59 obrazów tworzyło cykle dekorujące apartamenty Zamku Królewskiego oraz Rotundę i Salę Salomona w Łazienkach). Na wystawie jubileuszowej pt. *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety* zorganizowanej w 2018 roku w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum zaprezentowano aż 46 obrazów, w tym obrazy nowo odnalezione i nie wystawiane dotąd.

Podrozdział 4.2 prezentuje stan badań prowadzonych w kierunku poznania techniki i technologii dzieł Bacciarellego. Chociaż lista przedsięwzięć o tym charakterze nie jest długa to doktorantka zauważa pewne ich zintensyfikowanie w ostatnich latach. W roku 1979 na kanwie badań obrazów z Muzeum Narodowego w Poznaniu powstały na UMK w Toruniu dwie prace magisterskie. Badano też i opisywano trzy inne obrazy z tegoż muzeum. W 2002 roku Józef Flik analizował sześć portretów króla Stanisława Augusta z lat 1780-1789 ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum i Muzeum Okręgowego w Toruniu przypisując czterem obrazom autorstwo Bacciarellego. Przedmiotami badań i publikacji było także pięć obrazów z ZKW-M (z pominięciem obrazów będących przedmiotem niniejszej dysertacji) i jeden z Muzeum Pałac Jana III w Wilanowie.

Podrozdział 4.3 podaje przykłady kilkunastu grup obrazów, które wg doktorantki mogłyby być badane za pomocą „wizualnej analizy porównawczej”, czyli takim sposobem, jaki zastosowała do badania dwóch innych grup obrazów, co zostało opisane w kolejnych rozdziałach. Ten podrozdział porusza jeszcze kilka innych wątków, jak np. to czy numery i inskrypcje na obrazach mogą być traktowane jako wystarczające dowody w atrybucji dzieł. Doktorantka zastanawia się także, co można traktować jako „miarodajny wzorzec malarstwa Bacciarellego i dobry punkt wyjściowy do analizy jego stylu”. W podrozdziale pojawiły się również rozważania o wartościowaniu kopii malarskich w różnych okresach historycznych. To wszystko są ważne tematy, ale czy rzeczywiście zostały umieszczone w odpowiednim miejscu? Czy takie dywagacje nie powinny być ujęte w odrębnych rozdziałach? Nagromadzenie wątków sprawia, że rozdział 4 staje się niespójny i mało czytelny. Wydaje mi się, że sugestie odnośnie tego, jakie grupy obrazów należało by rozważać, byłyby

bardziej przekonujące, gdyby zostały umieszczone po opisie własnych badań doktorantki. Odwołam się tutaj tylko do kilku jej propozycji: dziesięć portretów sławnych Polaków z Sali Rycerskiej Zamku, sześć obrazów z serii rodzinnej, dwa portrety z wiedeńskiego okresu twórczości, *Portret Franciszka Salezego Potockiego* ujawniony w 2018 r. z grupą jego kopii, itd.

W rozdziale 5. zatytułowanym *Budowa techniczna wybranych obrazów atrybuowanych Marcellemu Bacciarellemu* doktorantka mniej lub bardziej szczegółowo odnosi się do wybranych cech budowy i techniki wykonania dwudziestu jeden obrazów, z którymi miała styczność (kilka z nich konserwowała, niektóre tylko wnikliwie obserwowwała i analizowała ich dokumentację, inne na wniosek doktorantki poddano wrywkowym badaniom instrumentalnym). Szkoda, że w spisie 21 obiektów nie podano dat ich powstania. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy to, że „nie uchwycono poszczególnych reguł, charakterystycznych dla praktyki jednego bądź kilku autorów” wynika z faktu, że „być może takie indywidualne cechy nie istniały”, czy też charakter podjętych przez doktorantkę działań był zbyt różnorodny, za mało spójny. Doktorantka zauważa, że omawiane obrazy wykazują znaczne różnice w budowie i opracowaniu malarskim. Przeważają obrazy o zaprawach jasnych, białych lub beżowokremowych, tylko kilka ma zaprawy czerwone. Zdarza się tak, że tematyczna grupa obrazów ma zaprawy o różnej barwie (np. para owalnych portretów rodziców z Muzeum Narodowego w Warszawie), ale są również grupy z zaprawami tej samej barwy (np. cztery supraporty z Sali Audiencjonalnej Dawnej Zamku Królewskiego w Warszawie). Zanotowano obecność obrazów, w których podobrazie składa się z dwóch fragmentów płótna i nie były to obrazy wielkoformatowe, a o niewielkich rozmiarach. Może tu należałoby widzieć jakąś cechę rozpoznawczą? Łączenie płócien, jak pisze doktorantka, występuje nawet w portretach zamawianych przez króla. Co ciekawe w badanych obrazach nie zaobserwowano rysunku kompozycyjnego na zaprawie. Ustalono, że paleta malarska Bacciarellego zawiera pigmenty powszechnie stosowane w malarstwie tego okresu. W obrazach identyfikowano trzy rodzaje olejów, ale nie potwierdzono jakichś zależności pomiędzy rodzajem oleju a miejscem jego użycia w malowidle. Może obecność węgla wapnia i skrobi to kolejna cecha, którą należałoby głębiej zanalizować by potwierdzić jej indywidualny charakter? Te substancje nie musiały być dodawane do farb w celu zwiększenia ich objętości, one mogą wskazywać na zastosowanie pigmentów organicznych - węgiel wapnia był częstym ich nośnikiem - dzisiaj wyblakłych i pomijanych w badaniach z tej przyczyny, jak również z powodu ograniczonych możliwości metod badawczych. Jest jeszcze jedna cecha, tym razem doktorantka dostrzega jej potencjał przy ustalaniu autorstwa Bacciarellego – obecność w obrazach wielu istotnych korekt kompozycyjnych (*pentimenti*).

Rozdział 6. nosi tytuł: *Dwie pary portretów rodziców króla Stanisława Augusta: Portret Konstancji z Czartoryskich Poniatowskiej i Portret Stanisława Poniatowskiego z Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum i Muzeum Łazienki Królewskie*. To kolejne brzmienie tytułu, do którego mam zastrzeżenia, gdyż nie podaje sugestii co do istoty problemu podjętego w rozdziale, a jedynie informuje jakie obiekty będą omawiane. A przecież doktorantka podejmuje w nim nie lada wyzwanie - próbę obalenia obowiązującego *status quo* w zakresie atrybucji wybranych dzieł z galerii króla Stanisława Augusta. Trudno mi ocenić, czy jest to próba udana. Znajduję argumenty zarówno dla poparcia, jak i odrzucenia stawianych tez. Myślę jednak, że nie takie jest moje zadanie. Nie jestem znawcą twórczości Bacciarellego, ale mogę docenić zaproponowany schemat dochodzenia do tego typu ustaleń, który tradycyjne analizy przekazów historycznych i analizę stylistyczną uzupełnia analizą budowy i techniki wykonania. A ta została oparta na trzech filarach: wynikach badań fizykochemicznych, wnikliwej obserwacji i wnioskach z przebiegu procesu konserwacji. Doktorantka do zaproponowanej metodyki dołożyła jeszcze jeden ważny element – dochodzenie prowadziła na grupie obiektów powiązanych w jakiś sposób ze sobą, a to dawało szansę na dokonywanie wiążących porównań.

W następujących po sobie podrozdziałach zaprezentowała wzmiankowane malowidła opisując ich historię, dotychczasową atrybucję, historię konserwacji, budowę i cechy będące odzwierciedleniem techniki malowania, a następnie porównywała budowę i technikę wszystkich obrazów. W trzech obrazach dostrzegła szeroko zakrojone autorskie zmiany w kompozycji, w owalnym portrecie królewskiego ojca takich zmian nie odnotowała. Uznała, że wizerunek

Konstancji Poniatowskiej z Muzeum Łazienki Królewskie, dotąd niejednoznacznie postrzegany, nie może być „efektem naśladowczej pracy kopisty” ze względu na „nieskrępowaną swobodę w operowaniu pędzlem”. Przypisała go mistrzowi Bacciarellemu, a nawet, ze względu na naturalność pozy i swobodę w oddaniu szczegółów, przyjęła jako studium z natury. Tym samym to łazienkowski portret Konstancji uznała za pierwowzór malarski kwestionując dotychczasowe postrzeganie w tej roli reprezentacyjnego portretu zdeponowanego w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum. Wnioski z analizy owalnego portretu męskiego odpowiadają jednak obowiązującym do tej pory ustaleniom. Doktorantka pisze, że „sposób wykonania obrazu reprezentuje cechy charakterystyczne dla rzetelnej kopii malarza z dobrym warsztatem.” Do owych cech zalicza: brak modyfikacji kompozycji; uporządkowany modelunek na bazie bieli ołowiowej; błędy w budowie anatomicznej; mechaniczne malowanie pukli włosów i załamań tkaniny; impasty o monotonnym, powtarzalnym przebiegu, itp.

I do tego momentu układanka dotycząca atrybucji zdaje się pasować. Może tylko odczuwam pewien niedosyt w analizie sposobu malowania. Owszem zestawiono fotografie takich fragmentów kobiecych portretów jak: oczy, usta, kolczyki. Ale, czy to aby nie za mało, zwłaszcza, że opisy podają przede wszystkim ogólne wrażenia związane z ich oglądem. Brakuje takiego „rozłożenia na czynniki pierwsze” istotnych partii malowidła pod kątem technologii i techniki, z uwzględnieniem kolorystyki, kolejności i sposobu nakładania farb, sposobu modelowania (cieniowania i rozświetlania)... Zastanawiające jest np. to jak kolorowe wydają się malowidła Bacciarellego przy zastosowaniu stosunkowo wąskiej palety farb.

Doktorantka wysuwa także przypuszczenie, że malowanie trzech obrazów Bacciarellego mogło odbywać się w dwóch odległych w czasie etapach - taka praktyka została dowiedziona na przykładzie innych dzieł malarza. Teza, że obrazy z łazienkowskiego pendant powstały w różnym czasie, podczas gdy posiadają identyczny rodzaj zaprawy, jest trudna do przyjęcia bez dodatkowych wyjaśnień. Wydaje mi się, że tej kwestii nie można bagatelizować. To, że para obrazów z Zamku, bez wątplenia malowana przez mistrza, ma różne zaprawy nie budzi sprzeciwu. Obecność identycznej zaprawy w obrazach malowanych różnymi rękoma także jest akceptowalna, ale tylko wtedy gdy nie różnią się czasem powstania.

Rozdział 7. nosi tytuł: *Trzy wersje portretu księcia Józefa Poniatowskiego w wieku młodzieńczym z Muzeum Narodowego w Krakowie, Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum i Muzeum Literatury w Warszawie im. Adama Mickiewicza*. Choć uwagi odnośnie brzemienia tytułu pozostają podobne jak w przypadku rozdziału poprzedniego to domyślamy się już jego zawartości. Tym razem do analizy wywołano inną grupę obrazów, trzy portrety jednego bohatera – księcia Józefa Poniatowskiego, królewskiego bratanka. Jak podaje doktorantka: „atrybucja i datowanie trzech wersji młodocianego wizerunku księcia Józefa Poniatowskiego jest ściśle powiązana z historią królewskiej serii 12 rodzinnych portretów z warszawskich Łazienek, do której jedna z nich należała”. W katalogu wystawy *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety* oszacowano, że to portret z MNK przynależał do owej kolekcji ze względu na charakterystyczny czerwony numer na licu, portret z ZKW-M nazwano „dobrej klasy kopią warsztatowa”, a ten z MLW „słabą kopią”.

Już we wstępie rozdziału doktorantka rozpoczęła polemikę z tymi twierdzeniami zwracając uwagę, że „zapisy te [inskrypcje z odwrocia, numery galerii na licu] nie były dotychczas badane pod kątem ich autentyczności”, dlatego są „bardzo niepewnym świadectwem i oparte na nich atrybucje obrazów są obarczone dużym ryzykiem błędu.” Ponadto nakreśliła pisaną historię łazienkowskiego egzemplarza portretu księcia Józefa, która to urywa się na roku 1793. Zwróciła też uwagę, że obrazy rodzinnej serii były wielokrotnie kopiowane, a nawet obrazy z serii ujęte w katalogu z 1783 zostały nazwane kopiami Bacciarellego (repliki). Zatem zasadne wydają się postawione przez nią pytania o pierwowzór portretu księcia Józefa. Doktorantka pyta: „czy jest nim jeden ze znanych obecnie egzemplarzy znajdujący się w Krakowie, w warszawskim Zamku, czy w Muzeum Literatury, a może to żaden z nich?”

Schemat prezentacji obiektów pozostał taki sam jak w rozdziale poprzednim. Opisano ich historię – w przypadku tej grupy obiektów, skrywa ona wiele tajemnic; dotychczasową atrybucję;

historię konserwacji, budowę i technikę wykonania – tym razem analiza nie budzi niedosytu, jest drobiazgową i dogłębną. W podsumowaniu porównano budowę i technikę wszystkich obrazów.

Doktorantka wysuwa wniosek, że obraz krakowski nie jest Bacciarellowskim pierwowzorem wizerunku księcia i raczej nie jest repliką, która wyszła spod pędzla mistrza. Występują w nim bowiem ślady zastosowanych pomocy technicznych, które nigdy nie były notowane w dziełach Bacciarellego. Uznaje obraz za „bardzo dobrą pracę utalentowanego współpracownika” dodając, że „zmiany numerów galeryjnych na licu umacniają datowanie obiektu na lata przed 1783 rokiem, tj. pierwszym wpisem inwentarzowym z numerem 65 i jego obecność w owym czasie w Łazienkach”.

O kolejnym obrazie (zamkowym) pisze, że „nie można jednoznacznie powiązać powstania obrazu z bezpośrednim udziałem Bacciarellego”. Chociaż potwierdzono użycie materiałów reprezentatywnych dla bardzo dobrego warsztatu drugiej połowy XVIII w. to sposób malowania wydał się nie dość swobodny i spontaniczny. Doktorantka dostrzegła „pewną ostrożność w operowaniu pędzlem, bliższą naśladownictwu, niż swobodnej kreacji”.

Najciekawsze, najbardziej zaskakujące ustalenia dotyczą obrazu z Muzeum Literatury. Pewno nie byłoby takowych bez konserwacji obrazu, która odłoniła jego prawdziwe cechy. Dla doktorantki to „studium portretowe malowane z natury w celu wykonania wersji właściwej i udoskonalonej”. Pisze ona: „sposób opracowania twarzy modelu jest bardzo bliski modelunkowi twarzy najpewniejszych portretów autorstwa Bacciarellego. Odbiega od niego szkicowy modelunek elementów ubioru, w niektórych partiach munduru mocno podkreślony ciemną farbą. Takie działanie może oznaczać szybką notatkę końcową, uczynioną dla samego siebie, ze świadomością, że wizerunek jest wzorcem dla dalszej pracy, a nie portretem przeznaczonym do ostatecznego opracowania”.

Rozdział 8 zawiera podsumowanie i wnioski końcowe. Myślę, że to odpowiednie miejsce bym i ja wyraziła swoją opinię. Tak, zgadzam się - doktorantka osiągnęła swój cel! Określiła status obrazów z dwóch grup tematycznych! Jak również, bez wątplenia, poszerzony został stan wiedzy o malarstwie Bacciarellego - procesie twórczym, stosowanych materiałach i technikach, jego efektach malarskich. Niezaprzeczalną wartością tej pracy jest także propozycja nowej metodyki w procesie atrybucji malowideł, która oprócz analiz źródeł historycznych i analizy stylistycznej posiłkuje się analizą materiałów i techniki malarskiej oraz porównuje obrazy przynależne do pewnej grupy. Dysertacja doktorska również dowartościowuje pracę konserwatora i pokazuje jej wyjątkowe możliwości - tylko w procesie konserwacji dzieło odsłania pewne szczególne swoje cechy, które mogą być pomocne w procesie atrybucji. Proces konserwacji stwarza także niepowtarzalną okazję przeprowadzenia badań ukierunkowanych na rozpoznanie technologii i techniki obiektu. Takie badania oczywiście można prowadzić w innym momencie, jednak w trakcie konserwacji wybór miejsca pobrania próbek i dobór metod badawczych wydaje się bardziej oczywisty/naturalny. Dysertacja dowartościowuje także prostą czynność wnikliwej obserwacji obiektu, która nie tylko pomaga rozczytać obiekt, ale właściwie interpretować wyniki badań fizykochemicznych.

A jak wypadła konfrontacja zastosowanych metod fizykochemicznych, bo i taki cel zakładano? Zasadniczo zgadzam się z krótką uwagą doktorantki, że „zastosowanie krótszej listy badań może być wystarczające”, ale pozwolę sobie dodać własny komentarz w tej sprawie. Jak się wydaje, patrząc na zestaw metod i grono wykonawców, wykorzystywano metody dostępne na dany moment w polskim środowisku konserwatorskim, zapewniające przyzwoitą identyfikację pigmentów, wypełniaczy i spoiw. Powiedziałabym, że sięgano po pewne standardy, a te podlegają zmianom z czasem, ze względu na rozwój narzędzi badawczych i wzrost świadomości badaczy. Ponieważ badania były rozciągnięte w czasie, jest rzeczą naturalną, że zakres zastosowanych metod przy różnych obiektach nie był taki sam, a to już rodzi pewne obiekcje w kwestii możliwości porównywania wyników. Np. do analizy pierwiastkowej obiektów badanych najpóźniej wykorzystano już spektrometr fluorescencji rentgenowskiej w formie skanera (MA-XRF) umożliwiający identyfikowanie i umiejscawianie pierwiastków w obszarach całych malowideł, podczas gdy w obiektach wcześniej badanych prowadzono analizę punktową za pomocą mobilnego spektrometru fluorescencji rentgenowskiej (XRF). Dopiero w obiekcie badanym w 2022 roku użyto także kamery hiperspektralnej obrazującej w zakresie bliskiej podczerwieni. Dla wszystkich obiektów wykonano

przekroje poprzeczne, które następnie analizowano pod mikroskopem optycznym i przy pomocy sprzężonych urządzeń: skaningowego mikroskopu elektronowego i spektrometru dyspersji energii promieniowania rentgenowskiego (SEM-EDX). Podobnie, dla wszystkich obiektów analiza spoiw została oparta na ugruntowanych metodach: chromatografii gazowej połączonej ze spektrometrią mas (GC-MS) i chromatografii cieczowej połączonej ze spektrometrią mas (LC-MS). W dwóch przypadkach dodatkowo posłużono się spektroskopią absorpcyjną w podczerwieni (FTIR) badając próbki proszkowe w kierunku spoiw.

Może ukrytą wartością tej pracy jest i to, że z jednej strony unacznia, jak dużo zrobiono w kwestii poprawy dostępności do badań instrumentalnych dzieł sztuki, a z drugiej pokazuje konieczność ciągłego dostosowywania standardów do nowych potrzeb i wyzwań.

Mankamentem pracy jest jej układ (nieco chaotyczny) i zastosowanie, w niektórych rozdziałach, tytułów nieadekwatnych do zawartości. W tekście pojawiają się też „literówki” i drobne niejasności typu: oszacowanie ultramaryny jako syntetyczna, uznanie damary za żywicę drzewa iglastego. Wady te nie umniejszają znaczenia pracy.

Stwierdzam, że recenzowana praca doktorska pokazuje szeroką wiedzę i umiejętności badawcze doktorantki oraz stanowi oryginalne rozwiązanie ważnego problemu naukowego (spełnia warunki określone w art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2017 r. poz. 1789)) i wnioskuję o dopuszczenie mgr Reginy Dmowskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Zofia Kaszowska

