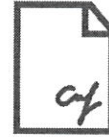




Instytut  
Historii Sztuki  
Uniwersytetu  
Warszawskiego



PODPIS ZAUFANY  
ANTONI BOGDAN  
ZIEMBA  
28092623 22:26:39 [GMT+2]  
Dokument podpisany elektronicznie  
podpisem zaufanym

## Prof. Antoni Ziemia

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki  
*University of Warsaw, Institute of the History of Art*

Krakowskie Przedmieście 26/28  
00-927 Warszawa / Warsaw, Poland  
tel. 883387448

członek-korespondent Polskiej Akademii Umiejętności  
redaktor naczelny *Journal of the National Museum in Warsaw*,  
Muzeum Narodowe w Warszawie  
[antoni.ziemia@gmail.com](mailto:antoni.ziemia@gmail.com)

Warszawa, 24 września 2023 roku

### RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

mgr MARTY ZABOROWSKIEJ

pt. *Inwentaryzacja i badania analityczne w atrybucji dwunastu obrazów na płótnie en grisaille* cyklu „Męczeństwo Apostołów” z bazyliki kolegiackiej pw. Trójcy Świętej w Janowie Podlaskim

Obszerna praca pani Marty Zaborowskiej poświęcona jest zespołowi grisaille'owych obrazów o oktagonalnym formacie, stanowiących cykl *Męczeństw Dwunastu Apostołów*, zachowany w kościele kolegiackim w Janowie Biskupim (dziś Podlaskim). Jest to grupa dzieł o nieznanym pochodzeniu, ogólnej atrybucji (warsztaty Szymona Czechowicz, Tadeusza Kuntzego, Franciszka Smuglewicza), niesprecyzowanym datowaniu (2. poł. XVIII – początek lub 1. połowa XIX wieku) i niejasnej funkcji (zacheuszki? przedstawienia apostolskiego Credo?), ale za to niezwykle wysokiej klasy artystycznej. Słowem: wybitny obiekt, o którym „nic nie wiadomo”, a proszący się o dokładniejsze rozpoznanie i wprowadzenie w szeroki obieg naukowy i popularno-naukowy. I właśnie rozprawa MZ<sup>1</sup> realizację tego celu otwiera, stanowiąc fundament dla dalszych badań z zakresu historii sztuki i historii technik malarskich. Wynik jej badań są bardzo wnioskodawcze i w wielu kwestiach odkrywcze. Od razu, już na wstępie, powiem to, co będę musiał zawrzeć w konkluzji, na końcu. To jest znakomita praca, oparta na wnikliwej interpretacji szeroko

<sup>1</sup> Pozwolę sobie na stosowanie dalej inicjałów Autorki, nie z lekceważenia jej czcigodnego nazwiska i pięknego imienia, lecz dla uproszczenia; poza tym „MZ” brzmi całkiem wdzięcznie.

zakrojony, kompleksowych, nowoczesnych badaniach technologicznych i świetnych rozpoznaniach konserwatorskich, ustalająca pełne kwantum wiedzy jako podstawę do dalszych interpretacji atrybucyjnych, datujących i historyczno-artystycznych.

Praca jest nienagannie skonstruowana, a układ zagadnień przemyślany, konsekwentny i bardzo klarowny. Najpierw, w pierwszym rozdziale, Autorka wykląda cele i tezy robocze jej badań. Potem następuje prezentacja zespołu przedmiotowych obrazów: stanu badań, lokalnego tła historycznego, a w tym statusu Janowa w ramach diecezji łuckiej i historii kolegiaty Trójcy Świętej oraz omówienie jej wyposażenia. Następnie MZ dotychczasowe próby atrybucji, a raczej intuicje badaczy w poszukiwaniu autorstwa janowskich *Apostołów*. Zawęża krąg tych poszukiwań do malarzy funkcjonujących w regionie, pozostających na służbie lub pracujących na zlecenia Branickich, Sieniawskich, Sapiehów, Czartoryskich, Jabłonowskich, Sanguszków i Radziwiłłów, a czasem także na rzecz dworu królów Augusta III i Stanisława Augusta (jak Smuglewiczowie). W ocenie historyka sztuki, ta partia doktoratu jest szczególnie dobra, żeby nie powiedzieć: świetna, bo daje wyśmienitą, sumaryczną i trafną syntezę sytuacji społeczno-artystycznej regionu oraz patronatu magnackiego na tych terenach. Tym samym ustalony zostaje „krąg podejrzanych”, zakres artystów teoretycznie i hipotetycznie wchodzących w grę, obejmujący nie tylko inkryminowanych faworytów: Czechowicza, Kuntzego czy Smuglewicza, ale też wielu innych potencjalnych autorów – tylko potencjalnych, a niekoniecznie prawdopodobnych, ale to i tak już bardzo dużo! Dostajemy bazę nazwisk, z których oczywiście znaczna część jest z góry wykluczonych z roli twórcy cyklu janowskiego (jak Neunhertz czy Eckstein, Augustyn Mirys czy Louis-François Marteau, Antoni Herliczka), ale wiele też wartych jest sprawdzenia, choćby – jakkolwiek by to nie wyglądało nieprawdopodobnie, a zgoła absurdalnie – Louis de Silvestre (a taka intuicja atrybucyjna zmieniałaby kompletnie dotychczasowe datowania). Tu, przy okazji, małe uzupełnienie: do danych biograficznych i informacji bibliograficznych zawartych w tym rozdziale warto dodać artykuł Konrada Niemiry, *Augustyn Mirys: nowe ustalenia i hipotezy badawcze* („Modus” xix, 2019).

Dalej MZ zajmuje się kwestiami ikonografii apostołów i ich męczeństw. Robi to bardzo kompetentnie, z dużym rozeznaniem w tej trudnej, skomplikowanej materii i w literaturze naukowej dotyczącej tego tematu (Knapiński, Talbierska, Janocha, Harasimowicz

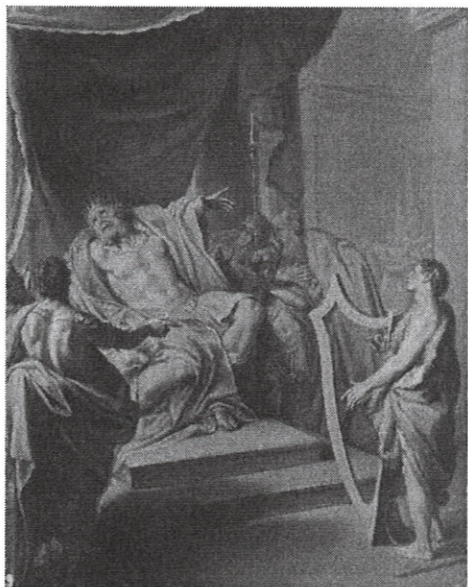
i in.). Trafnie zestawia przykłady tej ikonografii w różnych jej typach i wariantach. Warto by może tylko uzupełnić wskazania bibliograficzne o parę podstawowych pozycji, takich jak: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. E. Kirschbaum, t. 5–8: *Ikonographie der Heiligen*, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1973–1976 (online 1994); *Bibliotheca Sanctorum*, red. F. Caraffa, t. 1–12, Roma 1961–1969 Douglas N. Dow, *Apostolic Iconography and Florentine Confraternities in the Age of Reform*, Farnham, Surrey–Burlington, VT, 2014.

Kolejna część pracy poświęcona jest stylistyczno-gatunkowej formule *en grisaille*, *semi-grisailles* i obrazów monochromatycznych. Autorka omawia jej warianty, typy i funkcje bardzo szeroko i obszernie. Może nawet za obszernie, sugerowałbym, by niewiążące się z obrazami janowskimi typy *grisailles* tylko wspomnieć, a uwagę pozostawić położoną na samodzielnych, figuralnych obrazach i szkicach, najlepiej tych z XVI–XVIII wieku. Przy omawianiu monochromatycznych szkiców Rubensa i jego pracowni, polecałby nieśmiało mój syntetyczny tekst *Praktyka warsztatowa Rubensa* (w katalogu wystawy *Rubens, Van Dyck, Jordaens. Malarstwo flamandzkie 1608–1678*, MNW 2008), w który mowa jest o monochromatycznych i pół-monochromatycznych szkicach olejnych, ich ówczesnej terminologii i funkcjach<sup>2</sup>. O obrazach grisailowych traktują jeszcze katalogi

<sup>2</sup> Przytaczam odpowiedni fragment, dla ułatwienia. „Już w końcu pobytu we Włoszech, a zwłaszcza po powrocie do Antwerpii w 1608 roku, Rubens wprowadził do procedury warsztatowej typ projektu przygotowawczego – olejnego szkicu, zwanego przez niego *tekening* (niderl. rysunek), *disegno* (wł. rysunek, zarys, projekt), *disegno colorito* (rysunek/zarys w kolorze) lub *schizzo* (szkic).<sup>2</sup> Jako *disegni* określał na przykład. szkice projektowe do plafonów w antwerskim kościele jezuitów (1617–1620) oraz do wielkich *panneaux* w galerii Henryka IV (przygotowywanej w latach 1628–1632, niezrealizowanej kontynuacji cyklu obrazów historyczno-alegorycznych z lat 1622–1625, wykonanych dla Marii Medycejskiej w Pałacu Luksemburskim w Paryżu). *Pierwszy szkic*, wstępny, stanowił *bozzetto* z włoskiej tradycji warsztatowej – zarys pierwszego pomysłu kompozycyjnego, z najczęściej monochromatycznym zaznaczeniem modelu kształtów, rzadziej z bardzo ogólnym, przybliżonym określeniem rozkładu kolorów w ważniejszych partiach dzieła. Drugi – *modello* – był projektem bardziej sprecyzowanym w szczegółach (choć nadal szkicowym), podającym już całościowe rozplanowanie barw i układ światłocienia. I to on stawał się wzorcem – „matrycą”, którą w finalnym obrazie mieli wypełnić pomocnicy-wykonawcy.

*Modelli* Rubensa służyły także innym celom. Po pierwsze, zaprezentowaniu wyglądu finalnego obrazu zleceniodawcom, przedstawieniu pomysłu kompozycyjno-kolorystycznego – a przez to szczególnie cenionej w humanistycznej teorii sztuki *invenzione*, oryginalnej koncepcji dzieła – i uzyskaniu dla niej akceptacji klienta. Taką funkcję spełniały na przykład szkice do dwóch obrazów ołtarzowych dla jezuitów antwerskich, ukazujących *Cuda św. Ignacego Loyoli* i *Cuda św. Franciszka Ksawerego* (około 1617–1618, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń), które proponowały nowe rozwiązanie problemu ikonograficznego – tematów jeszcze nie skonwencjonalizowanych w ikonografii tych nowych świętych potrydenckiego Kościoła. Po drugie, gromadzone w pracowni *modelli* tworzyły katalog ofert dla kolejnych potencjalnych klientów, porównawczych wzorców i odniesień, wedle których można było proponować następnym zleceniodawcom nowe kompozycje. Po trzecie, składały się one na repertuar motywów, inwencji, rozwiązań artystycznych, swoisty wzornik, wykorzystywany w projektowaniu kolejnych dzieł oraz w kształceniu uczniów i asystentów mistrza. Wreszcie – stanowiły rodzaj promocyjnego *dossier* Rubensa i

wystaw: *Pas la couleur, rien que la nuance ! Trompe-l'oeil et grisailles de Rubens à Toulouse-Lautrec / No colour, nothing but nuance! Trompe-l'œil and grisaille from Rubens to Toulouse-Lautrec*, Musée des Augustins, Toulouse 2008; Lawrence W. Nichols, *Rubens and the Oil Sketch*, Philadelphia Museum of Art 1989-1990. Trzeba koniecznie dorzucić tu procedurę Rembrandta – wykonywania grisaille'ów jako modeli do dużych rycin, opisaną przez Ernsta van de Weteringa w *A Corpus of Rembrandt's Paintings*, tomie V



(*Small scale history paintings*, s. 176–185) i VI (s. 126 i nn.). Podając przykłady osiemnastowiecznych *grisailles* Autorka wspomina Cesarza Tytusa Franciszka Smuglewicza, a z jego twórczości lepiej by pasowały religijne historie w typie *Ucieczki do Egiptu* (Lietuvos nacionalinis dailės muziejus, Vilnius Paveikslu galeria, Wilno) czy *David przed Saulem* (kol. Jaunius Gumbis, Wilno; publ.: *Under Italian Skies. Lithuanian artists' works from the 18th – first half of the 20th centuries*, 1 December 2017 – 26 August 2018, Lithuanian Art Museum,

Vilnius Picture Gallery, Vilnius, 2019, s. 338, nr kat. 408).

Po wstępnym opisanii badań konserwatorskich nad cyklem janowskim w ramach projektu badawczego, Autorka przechodzi do, jak to nazywa, „inwentaryzacji” zespołu tych obrazów. Opisuje i analizuje każdy z nich, daje tło ikonografii danego męczeństwa oraz wskazuje bliższe i dalsze analogie kompozycyjne. Uderzających analogii bezpośrednich, które mogłyby być źródłami dla janowskich kompozycji, znaleźć jej się nie udało, ale to nie zarzut, to tylko konstatacja sytuacji – wyjątkowości kompozycyjnej tego zespołu. Oceniam tę partię opracowania MZ bardzo wysoko. Mam tylko kilka ewentualnych drobnych uzupełnień lub uwag. W przypadku *Męczeństwa św. Andrzeja* związek kompozycyjny ze wskazywanym jako analogia obrazem Carla Maratty z 1656 jest, owszem, stosunkowo bliski (bliższy jest w innej wersji Maratty z Palazzo Corsini, Galleria Nazionale D'Arte Antica,), ale nie aż tak bardzo, by jednoznacznie i nieodwołalnie wskazywał

---

zarazem katalog jego najbardziej udanych kreacji, prezentowany z dumą co bardziej czcigodnym gościom zwiedzającym jego dom – *Museion chwały malarza*”.

na rzymską genezę stylu nieznanego autora. Wprawdzie potwierdzałoby ją ogólne podobieństwo kompozycji do fresku Guido Reniego w kościele San Gregorio al Celio, ale chyba warto jeszcze prześledzić rozwiązania kompozycyjne różnych malarskich i graficznych dzieł z Neapolu, Genui i Bolonii, a także ze sztuki flamandzkiej. Jest też trop francuski w postaci rysunku i ryciny Michela Corneille'a młodszego (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, nr inw. 1982.93.1 i 17.50.15-49).

*Męczeństwo św. Bartłomieja* układem ciała apostoła przypomina odrobinę kompozycje z warsztatu Jusepe de Ribery (ołtarz w San Domenico Maggiore w Neapolu; rycina z 1624), a położeniem nacisku na maszynę tortur (ale już nie jej kształtem) – obraz Mattii Pretiego z ok. 1655 w Dreźnie (Gemäldegalerie Alte Meister), co razem dawałoby trop neapolitański. Zresztą, owo podkreślone przez Autorkę rozbudowanie motywu narzędzia męki (nawiązujące do Arma Passionis i idei męczeństwa świętych jako *imitatio Christi*) jest unikatowe w ikonografii świętego, ukazywanego na ogół przy drzewie lub słupie, i świadczy o ikonograficznej inwencji malarza. Tę inwencję zresztą wykazują też pozostałe sceny męczeństw, ujęte niestandardowo lub swobodnie przekształcające utrwalone konwencje.

*Męczeństwo św. Piotra* z kolei co nieco przypomina w kompozycji rysunek Jusepe de Ribery z 1621 roku z Real Academia de Bellas Artes de San Fernando w Madrycie, więc znów pojawiałyby się tu wątek neapolitańskich pierwocin. To tylko garść uwag genetyczno-stylistycznych, które łącznie sugerować by mogły jakieś neapolitańskie parantele nieznanego twórcy janowskiego cyklu. Jednakże wskazywane przez MZ analogie flamandzkie, choć ogólne, są równie istotne. Niemniej zasadniczo rzymskie wykształcenie naszego artysty, w kręgu wzorów Maratty, Guida Reniego, Poussina i innych mistrzów poprzedniej epoki, rysuje się, w moim odczuciu, silniej niż inne kierunki zależności. Przed historykami sztuki jeszcze wielka robota atrybucyjna, a nieocenioną zasługą Doktorantki jest stworzenie podstaw dla tych przyszłych prac. Zasługa to godna wszelkich nagród, a już na pewno nagrody w postaci stopnia doktora.

Prosiłbym jednak Autorkę o drobiazg: by przed podaniem rozprawy do druku (a nie wątpię, że powinno to nastąpić) ograniczyła w opisach i analizach poszczególnych uwagi o niepoprawnościach anatomicznych i rzekomych niezgrabnościach proporcji figur, gdyż po pierwsze przesadza z tymi zarzutami wobec naszego malarza, a po drugie (i

najważniejsze) w odniesieniu do dawnych artystów nie ma sensu „paradygmat poprawności anatomicznej”, bo nie ona była ich celem przy komponowaniu. Toż to nie atlas anatomiczny!

Idźmy dalej za duktem wywodu Autorki. W kolejnej partii swego opracowania omawia ona techniczne i technologiczne aspekty obrazów z Janowa, ich stan zachowania i dawne konserwacje. Ta – w gruncie rzeczy najważniejsza – część dysertacji jest zrobiona nienaganie, niezwykle precyzyjnie, właściwie perfekcyjnie. Poglądowe tabele oraz klarowna analiza podobrazii, zapraw i warstw malarskich pozwalają łatwo uchwycić cechy warsztatowe mistrza. Przyczyniają się do tego też następne rozdziały prezentujące wyniki analiz chemiczno-fizycznych mikropróbek, dające identyfikację pigmentów, a zwłaszcza oznaczenie stosunków izotopów ołowiu w bielach, które w gruntach wszystkich obrazów cyklu okazują się jednorodne, co świadczy o wspólnym warsztatowym ich pochodzeniu (a ta wiedza jest istotna, bo na pierwszy rzut oka niektóre sceny mogłyby się stylistycznie wydać dziełami dwóch różnych rąk, co jednak przy uważnej obserwacji trzeba wykluczyć). Stanowi to potwierdzenie jednorodności stylu wykonawcy wszystkich obrazów i jego podobnie inwencyjnego podejścia ikonograficznego do wszystkich tematów. Wyjątkiem jest *Męczeństwo św. Macieja*, w którego przypadku odmienność bieli ołowiowej w gruncie od pozostałych wyników (wykresy 1 i 2) może świadczyć o pochodzeniu pigmentu z innych źródeł, ale też wynik ów mieści się w standardzie stosunków izotopowych obrazów z obszaru Włoch i Hiszpanii. Nie przesądza to o osobnym autorstwie lub pochodzeniu dzieła z odrębnego warsztatu. Doktorantka słusznie wskazuje, że wchodzi w grę sytuacja (wcale częsta w ówczesnej Europie, np. w Holandii XVI–XVIII wieku), w której jeden warsztat zaopatrywał się w materiały u różnych dostawców, albo też stały dostawca oferował materiały o różnym pochodzeniu; poza tym malarz mógł podczas sporządzania farb łączyć materiały o różnym pochodzeniu, „choćby przez pozostawienie resztek wcześniej preparowanego pigmentu w miejscu opracowywania materiału na pigment. W takiej przykładowej sytuacji, trudno określić, że wartości proporcji izotopów Pb ołowiu dotyczą mieszaniny dwóch różnych substancji”.

Omówiona następnie analiza płócien, która akurat nie wnosi nic nowego ani szczególnego do wiedzy o tkaninach użytych do malowideł janowskich: len z domieszką bawełny. Problem stanowi to, że przy identyfikacji włókien pada stwierdzenie „nie można

wykluczyć ramii”, tkaniny dalekowschodniej bądź północnoafrykańskiej rozpowszechnionej w Europie dopiero w połowie XIX wieku, choć znanej XVIII wieku z tkanin importowanych ze Wschodu. Obrazy janowskie na pewno nie są wytworami zaawansowanego XIX wieku, więc pozostaje zagwozdzka. Może to nieścisłość pomiaru, wynikająca np. ze „skażenia” oryginalnych podłoży włóknami dublażu albo kontaktem z jakimiś tkaninami chińsko-japońskimi, częstymi w ówczesnej Rzeczypospolitej i w Europie Zachodniej? Autorka w tekście rozprawy daje takie wyjaśnienie: „Wydaje się, że stwierdzenie włókien ramii może zostać zakwalifikowane w obszar błędu badawczego, gdyż jej obecność przypuszcza się na podstawie oglądu mikroskopowego włókien, które choć we wzornikach wykazują specyficzne cechy, to w oglądzie mikroskopowym nie są jednoznacznie niecharakterystyczne dla danego materiału. Natomiast przeprowadzone analizy chemiczne na rozpuszczalność cechują się dużą szybkością przeprowadzonego procesu, co również może powodować trudność interpretacyjną wyników”. No to ramię możemy wyrzucić z głowy i sytuacja staje się prosta i jasna. Uff...

Kolejne badania – spoiw – potwierdzają zastosowanie technologicznego standardu malarstwa XVII–XVIII wieku: spoiwa olejne, olej orzechowy, możliwe ale niepotwierdzone domieszki białkowe. Olej orzechowy jako spoiwo był dobrze zakorzeniony w tradycji włoskiej od czasów renesansu, ale też stosowany na Północy (czasem jako rodzaj technologicznej italianizacji, jako włoski pomysł techniczny – np. przez Rembrandta w szczególnie ważnych dlań dziełach). Nie jest to więc wskazanie ukierunkowujące atrybucję obrazów janowskich.

Standard spełnia też opracowanie zaprawy: białej, sporządzonej na bazie spoiwa olejnego z wypełniaczem w postaci bieli ołowiowej i niewielkiej ilości kredy, w zasadzie kładzonej jednowarstwowo, choć różnej kolorystycznie w przekroju: w części wierzchniej – jasnej – a w spodniej – ciemniejszej, różowawo-pomarańczowej, z płynnym przejściem jednej w drugą, bez uchwytniej granicy, położonej bardzo cienko, tak że silnie przebija się przez nią gren płótna; kiedy indziej grubo, w pełni kryjąco, gładko, z tylko ledwie widocznym splotem podłoża). Brak śladów podrysowania czy wstępnego rysunkowego szkicu kompozycyjnego nie dziwi: po pierwsze w tej epoce szkic przygotowawczy był już tylko płynnie malarski, po drugie jego brak tutaj zgadza się z rozpoznaniem, że mamy do czynienia z wytrawnym mistrzem o absolutnie pewnej, wyćwiczonej ręce, który

maluje szkicowo bez specjalnego wstępnego przygotowania. Badania wykazały też stosowanie kratownicowej siatki, co świadczy o przenoszeniu wzorca z rysunków projektowych wykonanych uprzednio na arkuszach papieru, metodą „z wolnej ręki”, a nie np. przepróchy czy odcisku (*calcare*). Perfekcja kompozycji zarysowanej pędzlem od jednego rzutu, bez istotniejszych zmian (układ ręki czy kształt księgi) tłumaczy się – poza mistrzostwem kunsztu artysty – zastosowaniem takich właśnie rysunków. Miło byłoby je kiedyś gdzieś odnaleźć, pani Zaborowskiej zaś zawdzięczamy to, że wiemy, czego szukać. Wyraźny w reflektogramach zarys okręgu świadczy, że obrazy miały mieć format tond, wprawione w odpowiednie koliste ramy lub ramy oktagonalne, z wewnętrznym kolistym wykrojem. Ma to znaczenie dla wyobrażeń o pierwotnej funkcji cyklu, o czym dalej.

Tradycyjne i standardowe jest także opracowanie warstw malarskich. Autorka analizuje je szeroko i dogłębnie, więc tego wątku nie będę już rozwijał. Ważna jest jej całościowa, bardzo słuszna konstatacja: autor cyklu realizował technologiczne reguły i zwyczaje raczej tradycyjnego warsztatu niżli wprowadzał innowacje znamienne dla XIX wieku. Opinia ta dobrze odpowiada mojemu przekonaniu (a może tylko intuicji), że mamy do czynienia z malarzem osiemnastowiecznym (co najwyżej z samego początku XIX stulecia).

Cechy techniczne cyklu *Męczeństw Apostołów* różnią się wyraźnie od tych zaobserwowanych przez Doleżyńską-Sewerniak w obrazach Szymona Czechowicza, co jest niezwykle cennym rezultatem badań Marty Zaborowskiej. Przesądza to wątpliwości badaczy co do jego sugerowanego niekiedy autorstwa. To nie mógł być Czechowicz, i kropka. To wybitne dokonanie badawcze MZ i jej zespołu grantowego.

Praca pani MZ omawia jeszcze kompetentnie i interesująco przebieg konserwacji dwóch obrazów z cyklu, a zamyka ją prawdziwie imponujący tom sprawozdań z badań, opracowany nie tylko że fachowo, to jeszcze bardzo atrakcyjnie pod względem wizualnym i niezwykle pogładowo.

Co do funkcji cyklu janowskiego, na pewno nie były to szkice okazowe, prezentowane odbiorcy przed wykonaniem finalnego dzieła (cyklu dzieł), wykluczają to znaczne ponadmetrowe wymiary (średnica ok. 110 cm). Nie były to zacheuszki, z tego samego powodu. Był to zwykły cykl wywieszony na filarach nawy głównej lub raczej, ze względu na format ośmioboku, na ścianach naw bocznych, po sześć z każdej strony. Format ten



może sugerować lokalizację w zwieńczeniach ołtarzy (ale już nie w predellach), ale musiałyby to być kościoły pw. Dwunastu Apostołów, żeby miał tyle ołtarzy poświęconych właśnie apostołom. W „normalnym” kościele taka lokalizacja w ołtarzach o różnych patroniach jest nieprawdopodobna. Można sobie natomiast wyobrazić taki cykl w zapleczkach lub zwieńczeniach stall kościoła zakonnego lub dużego farnego, ewentualnie na ścianach nad stallami. Nie zmienia tego znaczące odkrycie MZ i jej zespołu (raz jeszcze brawo za nie!) – tego, że pierwotnie obrazy (czy ich powierzchnia malarska) miały kształt kolisty, a partie malowideł wychodzące poza oryginalny okrąg są wtórnymi domalowaniami, związanymi z nową instalacją dzieł w połowie lub po połowie XIX wieku. I taki format dobrze spełniałby wskazaną funkcję.

Praca napisana jest gładkim językiem, odznacza się dobrym literackim, komunikatywnym stylem. Czasem tylko Autorce zdarzają się niezręczności, jak przykładowo na s. 248: „Rysunek form obrazów ... świadczy o bardzo dobrym przygotowaniu autora zarówno szkicu kompozycji, jak i wykonawcy płótna”, albo na s. 223: „stwierdzenie włókien ramii może zostać zakwalifikowane w obszar błędu badawczego”. Potrzebny zatem będzie niewielki, kosmetyczny szlif redakcyjny przed wydaniem książki. Tu i ówdzie pojawia się jakiś drobiazg – literówka bądź przeoczenie (np. na s.252 zabrakło przedrostka „nie”: mamy tam „jedynie znaczne zmiany kolorystyczne...”, a chyba chodzi o „jedynie nieznaczne zmiany kolorystyczne”). Z drobnych potknięć wymienię jeszcze następujące: Erazma Ciołka, nie Erasma; Carlo Maratta, nie Marrata; van Veen, nie van Veena. Nie wolno też Willmanna ani innych artystów śląskich (z wyjątkiem Neunhertza) zaliczać do sztuki polskiej, jak to mam miejsca s. 113 i przyp. 446. Należy rozwinąć niezręczny skrót na s. 125: z cyklu *Petites Callota* → *Les Petits Apôtres* Callota. I jeszcze mały dodatek bibliograficzny (może się przyda). W kwestii rozróżnienia *loodwit* (w starej ortografii: *loot-wit*) i *schelpwit* (*schilp-wit*), wskazanego na s. 258, warto może jeszcze wykorzystać w przypisie i umieścić w bibliografii następujące opracowania: (1) Laurence de Viguerie, H Glanville, G. Ducouret, P Jacquemot, P Dang, et al.. *Re-Interpretation of Old Master practices through optical and rheological investigation: the presence of calcite*. Comptes Rendus Physique, Elsevier Masson, 2018; (2) R.J. Gettens, H. Kühn, W.T. Chase, Lead White, in : A. Roy (Ed.), *Artists' Pigments – A handbook of their History and*

*Characteristics*, Vol. 2, National Gallery of Art, Washington, DC, 1993, s. 67-82; (3) [niezależnie od cytowanej książki z 2017 roku] M. Stols-Witlox, *The heaviest and the whitest: lead white quality in north western European documentary sources, 1400-1900*, w: M. Spring (dd.), *The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Post-prints, Studying Old Master Paintings - Technology and Practice*, Archetype Publications, London, 2011, pp. 284-294. Ponadto może nie od rzeczy byłoby sięgnięcie do tekstów Karin Groen: *Investigation of the use of the binding medium by Rembrandt, Chemical analysis and rheology*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung” 11, 1997, s. 207-227, oraz *Grounds in Rembrandt's workshop and in paintings by his contemporaries*, w: *A Corpus of Rembrandt Paintings*, t. IV: *Self-Portraits*, s. 318-334.

Potknięcia i braki są jednak w ocenianej dysertacji nader drobne i znikomej wagi.

Biorąc zatem pod uwagę powyżej podane pochwały i wskazania na kluczowe znaczenie badań pani Marty Zaborowskiej i jej zespołu, zawartych w jej monografii zespołu obrazów z Janowa, stwierdzam jednoznacznie i z głębokim przekonaniem, że jej praca doktorska *Inwentaryzacja i badania analityczne w atrybucji dwunastu obrazów na płótnie en grisaille cyklu „Męczeństwo Apostołów” z bazyliki kolegiackiej pw. Trójcy Świętej w Janowie Podlaskim* jest wybitnym dokonaniem naukowym i spełnia wszystkie ustawowe wymogi stawiane takim pracom w procedurze nadawania stopnia doktora/doktorki, toteż z radością i zadowoleniem wnioskuję do Rady Dyscypliny i Szkoły Rektorskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Cybisa w Warszawie o przyznanie jej tego stopnia naukowego.

podpis elektroniczny /zaufany

