

Joanna Szpor, Zuzanna Soińska

Para nieznananych literaturze portretów z kręgu szlacheckiego końca XVIII w. pędzla Józefa Faworskiego : konserwacja i pierwsze badania techniki malowania

Ochrona Zabytków 56/2 (241), 17-32

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Szpor, Zuzanna Soińska

konserwator zabytków konserwator zabytków

Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie**PARA NIEZNANYCH LITERATURZE PORTRETÓW Z KRĘGU
SZLACHECKIEGO KOŃCA XVIII W. PĘDZLA JÓZEFA FAWORSKIEGO.
KONSERWACJA I PIERWSZE BADANIA TECHNIKI MALOWANIA**

Wojny, zniszczenia, kasacja i rozproszenie mienia podworskiego, niedocenywanie rodzimego malarstwa – wszystko to spowodowało trudne do ogarnięcia straty w naszym narodowym dziedzictwie kulturowym. Ginęły archiwa, przekazy rodzinne, a portrety obcych osób były interesujące dla nowych właścicieli, o ile były dość dekoracyjne, aby ozdobić puste miejsce nad kanapą.

Wydaje się nieprawdopodobne, by kolekcja rodzinna, zapoczątkowana w XVIII w., przetrwała i w ostatnim momencie przed ostatecznym zniszczeniem została uratowana. A tak właśnie stało się z kolekcją portretów rodziny Wardęskich i skoliżanych z nią rodzin, pochodzących z łęczyckiej i sieradzkiej szlachty. Portrety z dworu przez pięćdziesiąt lat przechowywała „na strychu i za piecem” swej chałupy wierna gosposia, Kazimiera Adamska, zamieszkała aż do śmierci w Dalikowie. Sam dwór, który przetrwał reformę rolną z 1945 r., został



1. Portret Józefa Garbowskiego, 1789 r., tempera tłusta, pł., wym. 67,5x55,5 cm. Stan po konserwacji. Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

1. Portrait of Józef Garbowski, 1789, fat tempera, canvas 67,5x55,5 cm. State after conservation. Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.

wysadzony dynamitem w latach 80. XX w., mimo podjęcia przez rodzinę Wardęskich starań o jego zwrot. Z pamiątek rodzinnych ocalał, poza obrazami, pamiętnik z 1863 r.

Konserwacja owych dziewięciu konterfektów została przeprowadzona w latach 2003-2008 na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni konserwacji malarstwa sztalugowego, na zlecenie sukcesorów kolekcji.

Ustalenie tożsamości osób portretowanych ułatwiły napisy na odwrociach płócien; tam też umieszczono nazwiska malarzy, spod pędzla których wyszły poszczególne portrety.

Kilkuletnia praca konserwatorska, prace seminaryjne, a także odtworzenie danych z archiwów rodzinnych pozwoliły pracowni na prezentację kolekcji na wernisażu w Radziejowicach, a dzięki wsparciu finansowemu dyrektora Domu Pracy Twórczej, Bogusława Mrówczyńskiego, na wydanie rozszerzonego katalogu kolekcji¹.



2. Portret Józefa Garbowskiego. Odwrocie płótna widoczne przez przezroczysty dubel, z oryginalnym napisem z epoki: „Wielmożny / Józef Garbowski Pisarz / Ziemi Lęczycki / Malowany w / Roku / 1789 / Józef Faworski”, 2007 r. Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.
2. Portrait of Józef Garbowski. The reverse of the canvas is visible through a transparent double, with the original inscription: “His honour / Józef Garbowski Scribe / of the Land of Łęczyca / Painted in / the Year / 1789 / Józef Faworski”, 2007. Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.

Kolekcja składa się z czterech par konterfektów małżeńskich oraz portretu spokrewnionego z rodziną księdza (il. 3). Najstarszymi portretami są: portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej i portret Józefa Garbowskiego, pisarza ziemskiego łęczyckiego, namalowane przez Józefa Faworskiego w 1789 r. (il. 3-a).

Konterfekty Garbowskich przejął wnuk, Ignacy Godziemba Wardęski, sędzia pokoju okręgu zgierskiego, mąż Michaliny z Sulimierskich Wardęskiej (portrety z połowy XIX w. – il. 3-b).

Wychodząc za mąż, Michalina wniosła do kolekcji rodzinnej portrety swoich rodziców – Maryanny z Rakowieckich Sulimierskiej oraz Tomasza Sulimierskiego – namalowane 24 i 21 listopada 1830 r. przez Piotra Cieślewskiego (il. 3-c).

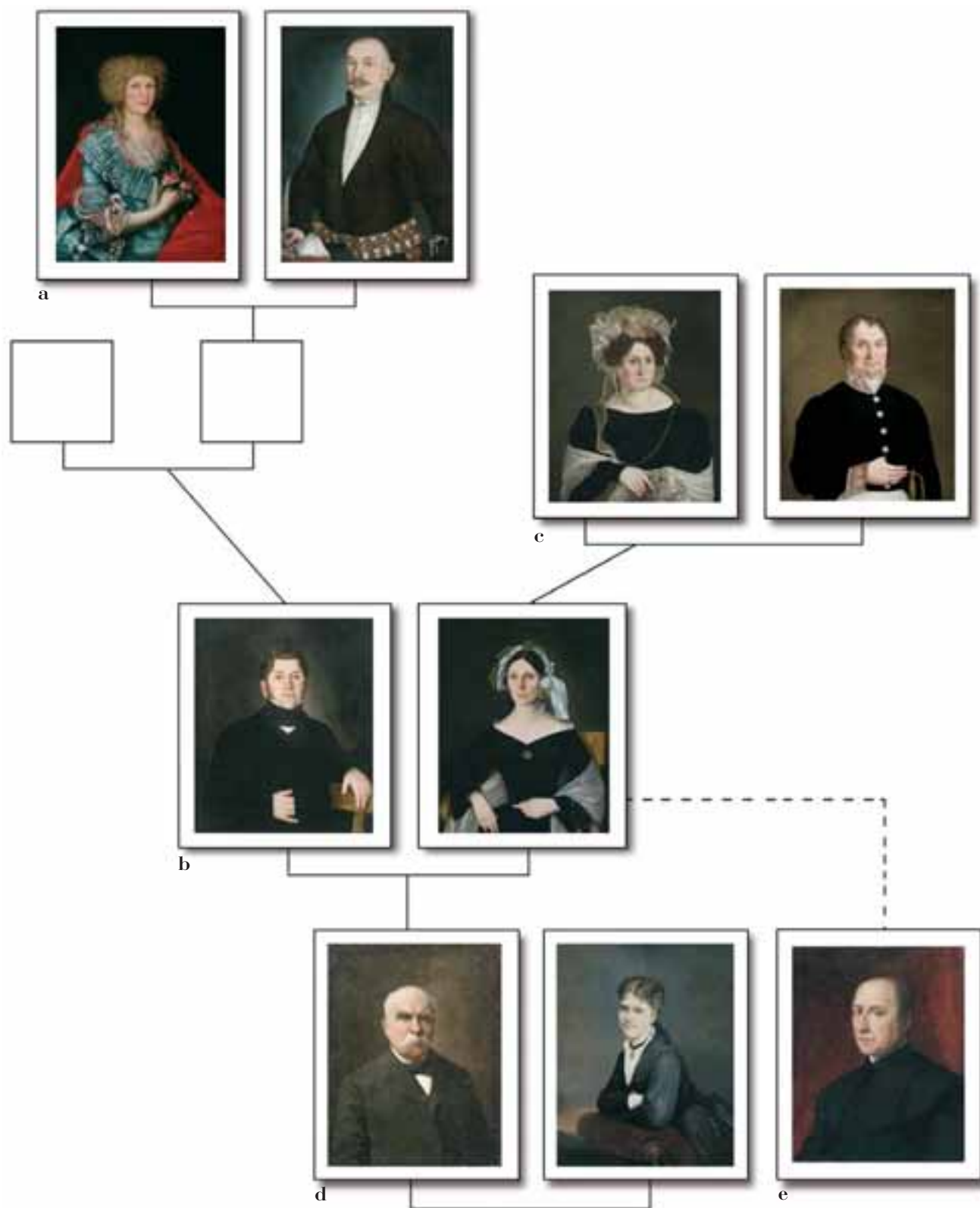
Synem Ignacego i Michaliny był Władysław Godziemba Wardęski, ożeniony z Zofią ze Szlaskich, zmarłą w wieku 27 lat. Jej portret z 1877 r. wyszedł spod pędzla Józefa Balukiewicza. Władysław dał się sportretować ok. 1919 r., w wieku 82 lat, przez Feliksa Słupskiego (il. 3-d).

Kolekcję zamyka portret księdza Władysława Załuskowskiego, spokrewnionego z Wardęskimi przez Michalinę z Sulimierskich. Na tym portrecie nie ma jednak napisów ujawniających datę jego powstania ani nazwiska malarza (il. 3-e).

Kolekcje rodzinne zaczęły powstawać masowo w czasach saskich, najpierw w domach magnackich, a później także szlacheckich, a że szlachta w Rzeczypospolitej stanowiła 10 proc. społeczeństwa, zapotrzebowanie na malarzy było ogromne.

W dworach szlachty dbano głównie nie o wysublimowane piękno portretu, ale o jego walory informacyjno-reprezentacyjne. Liczyły się dobrze wywiedziona genealogia i zaszczyty związane ze sprawowaniem urzędów, stanowiące o pozycji rodu. Polak Sarmata musiał być sportretowany z widocznym atrybutem wojownika, tj. przy szabli, oraz w stroju świadczącym o przynależności do stanu szlacheckiego, czyli w kontuszu przepasanym „sutym” pasem. W przypadku Józefa Garbowskiego była to też demonstracja polityczna – w czasach Sejmu Czteroletniego (1788-1792) strój sarmacki uznawano za oznakę patriotyzmu (il. 1).

O ile rodziny magnackie mogły pozwolić sobie na zatrudnienie malarzy znanych i wpisanych już swym malarstwem w nurt sztuki europejskiej, o tyle malarze tzw. rodzimi, zatrudniani przez dwory szlacheckie, z rzadka pobierali nauki w wielkich malarzniach. Twórcy ci kształcili się albo w cechach, albo przysposabiali się do malarstwa w zakonach.



3. Portrety z kolekcji rodziny Wardęskich: a – Teresa z Krosnowskich Garbowska i Józef Garbowski, b – Michalina z Sulimierskich Wardęska i Ignacy Wardęski, c – Maryanna z Rakowieckich Sulimierska i Tomasz Sulimierski, d – Zofia ze Szlaskich Wardęska i Władysław Wardęski, e – ksiądz Władysław Załuskowski. Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

3. Portraits from the Wardęski family collection: a – Teresa Garbowska born Krosnowska and Józef Garbowski, b – Michalina Wardęska born Sulimierska and Ignacy Wardęski, c – Maryanna Sulimierska born Rakowiecka and Tomasz Sulimierski, d – Zofia Wardęska born Szlaska and Władysław Wardęski, e – Rev. Władysław Załuskowski. Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.



4. Portret Weroniki ze Szczawińskich Piędzickiej z synem Alojzym, 1790 r. Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.
4. Portrait of Weronika Piędzicka born Szczawińska with her son, Alojzy, 1790. Photo: from the collections of the National Museum in Poznań.



5. Portret Jana Piędzickiego, 1790 r. Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.
5. Portrait of Jan Piędzicki, 1790 r. Photo: from the collections of the National Museum in Poznań.



Egzamin cechowy, tzw. majstersztyk, uprawniał do samodzielnej pracy i przyjmowania zamówień. Rodziny szlacheckie polecały sobie wykonawców, z których ci bardziej uzdolnieni zyskiwali wierną klientelę, zlecającą im malowanie następnych konterfektów (np. ród Piędzickich herbu Topacz – il. 4, 5, 6)².

W kręgach szlacheckich preferowano portrety niewielkich formatów, zwykle w ujęciu do bioder lub pasa. W czasie tego samego pobytu we dworze malarz często malował oboje małżonków. Portret kobiety pozwalał mistrzowi na rozwinięcie fantazji i uczynienie dzieła ciekawszym. Kobiety na ogół ulegały wpływowi mody, i to obcej, na ogół francuskiej, a „do portretu” wkładały najnowszą suknię, strojne nakrycie głowy, rodzimą biżuterię czy też prezent ślubny (np. niezwykle drogi szal tyftekowy). Malarz starał się iść z duchem mody i naśladować znane portrety

6. Portret Kazimierza Piędzickiego, 1793 r. Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.

6. Portrait of Kazimierz Piędzicki, 1793 r. Photo: from the collections of the National Museum in Poznań.

7. Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, 1789 r., tempera tłusta, pł., wym. 81 x 58,5 cm. Stan przed konserwacją, 2008 r. Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

7. Portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska, 1789, fat tempera, canvas 81 x 58,5 cm. State prior to conservation, 2008. Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.



z kręgu malarstwa dworskiego, nadając modelce mniej hieratyczny wygląd niż małżonkowi.

W tej konwencji właśnie malowane są dwie pary portretów z kolekcji Wardęskich: Józefa Garbowskiego i Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, pędzla Józefa Faworskiego (il. 1, 7), oraz Tomasza Sulimierskiego i Maryanny z Rakowieckich Sulimierskiej, pędzla Piotra Cieśliewskiego³.

Józef Faworski, wzięty malarz, działający w końcu XVIII w. w Kaliskiem, Łęczykiem, Sieradzkim, w Wielkopolsce i na Mazowszu, uznany jest w historii malarstwa polskiego za niezwykle uzdolnionego reprezentanta „nurtu sarmackiego”⁴. Jego życiorys i twórczość są pełne znaków zapytania, a dzieł sygnowanych i opisanych w literaturze zaledwie pięć. Rozsiane po archiwach wiadomości przyczynkarskie,

adnotacje czy enigmatyczne oceny formalne najczęściej reprodukowanego portretu generałowej Madalińskiej⁵ (il. 8) zostały zebrane i opracowane w pracy magisterskiej Karoliny Żbikowskiej (UMK, Toruń 2006). Autorka zestawiała też portrety przypisywane Józefowi Faworskiemu i omówiła obrazy zaginione, znane już tylko z czarno-białych zdjęć⁶.

Odkrycie pary portretów Teresy i Józefa Garbowskich z roku 1789, malowanych przez Józefa Faworskiego, a należących do nieznannej dotąd kolekcji rodziny Wąrdęskich herbu Godziemba, właścicieli majątków Dalikowo i Lubocha w ziemi sieradzkiej, narzuciło pracowni konserwacji malarstwa sztalugowego na ASP w Warszawie, prowadzącej prace kursowe i magisterskie, konieczność przestudiowania stylu malarstwa sarmackiego XVIII w.⁷ oraz szukania materiału porównawczego, niezbędnego przy rekonstrukcji malarskiej we wszystkich obrazach z kolekcji, a szczególnie przy niezwykle zniszczonym portrecie Józefa Garbowskiego⁸.



8. Portret Wiktorii ze Skotnickich Madalińskiej, 1792 r. Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

8. Portrait of Wiktoria Madalińska born Skotnicka, 1792. Photo: from the collections of the National Museum in Warsaw.

Konterfekt Teresy z Krosnowskich Garbowskiej był już konserwowany (jako jedyny z kolekcji) w latach 70. XX w. Nie zachowała się jednak ani dokumentacja z jej przebiegu, ani nazwisko konserwatora. Obraz został wówczas zdublowany nowym płótnem na masę woskową, a napis z oryginalnego odwrocia pieczęlowicie przekopiony na płótno dublażowe (il. 9, 10). Mimo niezłej kondycji portretu po latach zmieniły się retusze, a widoczne zmiany kompozycyjne nasuwały właścicielom podejrzenie, że ingerencja konserwatorska była zbyt duża. Przy silnym oświetleniu można było odgadnąć, iż zbyt ciężka poła czerwonego płaszcza, zalegająca cały dolny narożnik obrazu, skrywa inny zamiar kompozycyjny. Dwa łokcie prawej ręki maskowane ozdobnym angażantem oraz ewidentna zmiana biżuterii na dekolcie szlachcianki z prześwitującego spod karnacji krzyżyka na sznur koralików wzbudzały podejrzenie o zamalowanie oryginału. W bocznym świetle zarysowywały się wokół fryzury strusie pióra i wstążka spływająca ku ramieniu.

Badania fizyczne, tj. rentgenowskie (rtg. – il. 11, 12), w podczerwieni (IR – il. 13) oraz luminescencji wzbudzonej promieniowaniem pozafioletowym (UV) pozwoliły na zdiagnozowanie rozległości interwencji, a także ukazały kolejność ich wykonania. Konserwacja z lat 70. XX w., uzupełniająca ubytki kompozycji, nie jest przyczyną tak dużych zmian. Retusze uzupełniały jedynie braki warstwy malarskiej w miejscach wykruszeń (il. 14).

Przyczyna tak dużych zmian kompozycyjnych mogła być dwojaka:

- mogły to być przemalowania znacznie wcześniejsze, nie ujawniające się w UV,
- autorskie *pentimenti* wyłaniające się w miarę upływu czasu dzięki temu, że warstwy malarskie stawały się bardziej przezroczyste.

Niekiedy musi być brana też pod uwagę możliwość wykorzystania innego portretu jako już gotowego podobrazia dla skrócenia pracy przy szykowaniu płótna, zakładaniu zaprawy itd.

Odróżnienie dużych korekt autorskich, wykonanych przez malarza, od przemalowań (wtórnych narwarstwień) prowadzone było dwutorowo: po pierwsze, przez analizę porównawczą używanych przez Faworskiego materiałów malarskich, takich chociażby jak gatunek płótna, badania koloru zaprawy i jej roli w budowaniu tonacji obrazu, a przede wszystkim przez analizę sposobu malowania innych znanych portretów, oraz po drugie, przez wykonanie badań technologicznych portretu Teresy z Krosnowskich Garbowskiej.



9. Odwrocie portretu Teresy z Krosnowskich Garbowskiej z inskrypcją przepisaną na płótno dublażowe w latach 70. XX w.: „Wielmożna / Teresa z Krosnowskich / Garbowska Pisarzowa / Ziemska Łęczycka / Malowana w / Roku / 1789 / Józef Faworski”. Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

9. Reverse of the portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska with an inscription copied onto the doubling canvas in the 1970s: “Her honour / Teresa born Krosnowska / Garbowska Wife of the Scribe / of the Land of Łęczyca / Painted in / the Year / 1789 / Józef Faworski”. Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.

Oznaczono pigmenty i ich zestawy do budowania koloru oraz przeprowadzono badania stratygraficzne warstw malarskich z partii niewątpliwie autorskich, jak również tych, które zostały zmienione kompozycyjnie. Oznaczono też spoiwa malarskie oraz pigmenty z obu karnacji w partii dekoltu i koralików, z oryginalnego płaszcza spiętego broszą na prawym ramieniu, z czerwieni połę płaszcza przykrywającej narożnik kompozycji, z czerwieni kwiatów w „oryginalnym” bukietu, z granicy cienia przechodzącego przez połę płaszcza obok kwiatów i z błękitu sukni.

Badania spoiw za pomocą chromatografii gazowej sprzężonej ze spektrometrią masową oraz spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera dały możliwość porównania składowych spoiw w warstwach „oryginalnych” i „zagadkowo wątpliwych”⁹. Metoda ta, dopiero niedawno opracowana, otworzyła



10. Odwrocie portretu Teresy z Krosnowskich Garbowskiej z widocznym oryginalnym napisem, przekopionym na płótno dublażowe w latach 70. XX w., fot. w podczerwieni (IR). Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

10. Reverse of the portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska with a visible original inscription copied onto the doubling canvas in the 1970s, photograph in infra-red light (IR). Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.

nowe możliwości poznawcze. Dotychczas obrazy malowane na płótnie określano w katalogach skrótem „ol. pł.”, o ile nie wniesiono korekt badawczych¹⁰.

Technika malowania Józefa Faworskiego

Podobrazem pod portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej stało się dość gęsto tkane płótno lniane (przy lewej krawędzi zachowany brzeg tkacki). Przewidziane było przez malarza nabicie płótna na krosno, niegdyś innej budowy niż obecne, dodane podczas poprzedniej konserwacji. Płótno było prawdopodobnie przeklejone (brak danych) i pokryte czerwionobrazową zaprawą emulsyjną przygotowaną z kredy, bieli ołowiowej oraz czerwieni (glinki)¹¹.

Z układu stratygraficznego próbek i obserwacji sposobu malowania można wysnuć wniosek, iż



11. Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, fragment fryzury z piórem egrety (fot. rtg). Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.
11. Portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska, fragment of the coiffure with an egret feather (photograph X-ray). Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.

artysta zaczął od szkicu cienką linią (rysunku), a następnie dokonał ogólnego podmalowania płamą zarysu kompozycji. Pierwsza warstwa malarska jest wręcz półkryjąca, co pozostało widoczne na „odcinku dwóch łokci” – niezamalowanym fragmencie prawej ręki. Pierwotnie ręka, lekko zgięta w łokciu, sięgała w poprzek obrazu ku stolikowi z lewej strony postaci, aby wesprzeć na nim dłoń ze złożonym wachlarzem. We wstępnej fazie malowania zostało zamarkowane osadzenie głowy, plamy szyi i dekoltu, zarys i kształt sukni oraz otoczka plamy przewidzianej na fryzurę zwieńczoną wieloma piórami egrety. Był to też kolorystyczny zamysł kompozycji.



12. Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, fragment ręki (fot. rtg). Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.
12. Portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska, fragment of a hand (photograph X-ray). Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.



13. Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, fragment ręki, fot. w podczerwieni (IR). Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.
13. Portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska, fragment of a hand, photograph in infra-red light (IR). Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.

14. Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, fot. w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem poza-fioletowym (UV). Ciemne plamy to zakres retuszu z konserwacji w latach 70. XX w. Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

14. Portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska, photograph in luminescence produced by ultra-violet rays (UV). Black spots mark the range of the retouching dating back to conservation performed in the 1970s. Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.



W drugim etapie malowania niektóre partie barwne przenikają się i niekiedy, w trakcie prac wykończeniowych, rozmazują – „mokre w mokre” (np. bukiet). Główny skład spoiwa malarskiego to: żółtko jaja kurzego oraz olej lniany z dodatkiem gumy z drzew owoców pestkowych. Faworski używał zapewne tempery tłustej jajowo-olejnej z dodatkiem gumy wiśniowej, powodującej silniejsze wiązanie farb¹².

„Oryginalnie” użyte pigmenty i ich mieszanki to: w karnacji – biel ołowiowa, cynober, żółcień żelazowa; w czerwieni płaszcza i czerwonego kwiatka z bukietu – cynober; w błękitie sukni – błękit pruski.

Zestaw pigmentów i spoiw w partiach „wtórnych”, zmieniających układ kompozycyjny i „prze-malowujących” spodnią kompozycję daje odpowiedź zaskakującą:

- karnacja wierzchnia szyi maskująca bindę z krzyżykiem to ten sam zestaw pigmentów i spoiw, co w karnacji spodniej. Badanie bieli z „wtórnych” koralików nie wykazało, poza bielą ołowiową, innego pigmentu upoważniającego do przesunięcia datowania poprawek poza okres powstania portretu;
- głęboki cień na granicy poły płaszcza wzdłuż lewego boku damy, z górnej jego części – „autor-



15. Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, zacieki temperowego spoiwa z rozrzedzoną farbą spływające po ponownym zakładaniu tła. Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

15. Portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska, streaks of the tempera binder with diluted paint after a reinstatement of the background. Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.

skiej” i dolnej – być może późniejszej, malowany jest tym samym temperowym spoiwem utartym z błękitem pruskim z domieszką żółcieni żelazowej oraz dodatkiem czerni – tam, gdzie cień miał być głębszy;

- czerwień płaszcza z poły zamalowującej stolik z wachlarzem to te same cynober i tempera, co czerwień z prawego ramienia i czerwień kwiatka.

Nie zostało zbadane spoiwo „wtórnej” płaszczyny tła z uwagi na bardzo trudną do pobrania jego lawowaną warstwę. Z obserwacji poczynionych w trakcie konserwacji wynika, że tło było pospiesznie założone wokół głowy, tak aby przykryć egretę i obwieść płamą korygującą połę czerwonego płaszcza. Strużki spoiwa z pigmentem ściętkły po świeżo malowanej czerwieni i zespoliły się z nią w formie nieusuwalnych zacieków (il. 15). Jest to dowód na to, iż obie zmiany kompozycyjne wykonywane były w jednym czasie.

Wokół głowy, na nowym tle, narosła szersza aureola kręconych loczków, tworzących fryzurę „à la pouf”. Ciężka poła czerwonego płaszcza przykryła stolik i wachlarz, a ponownie namalowana prawa ręka sięgnęła ku sercu, gdzie już tkwił gotowy bukietek przewiązany wstążką. Malowana kryjąco karnacja ręki przecięła i zasłoniła kwiaty i wstążkę (il. 16). Poprawki koloru sukni, z czasem bardziej transparentne, ujawniły jednak i tę zmianę.

Badania fizykochemiczne wykazały niezbicie, że zmiany kompozycji dokonał malarz dysponujący tym samym warszatem technologicznym, a uczynił to w sposób dość radykalny, nie licząc się nawet z budową anatomiczną. Wyprowadzenie prawej ręki z przedramienia już raz namalowanej ręki o innym jej ułożeniu dało efekt „dwóch łokci”. Dodatkowego tłumaczenia i potwierdzenia takiego stylu pracy należało szukać w analizie innych portretów szlachcianek autorstwa Józefa Faworskiego.

Najczęściej reprodukowanym dziełem jest portret generałowej Wiktorii Madalińskiej z roku 1792 (il. 8)¹³. Trudny w analizie sposobu malowania z powodu bardzo rozległych retuszy, zwraca uwagę podobieństwem kanonu przedstawienia osoby portretowanej, w tym układem prawej ręki o nienaturalnie długim ramieniu, sięgającej bukietka trzymanego przy sercu. Spod grubej warstwy retuszy nie widać jednak przyczyny anomalii anatomicznej, będącej



16. Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, fragment ręki, stan przed konserwacją, 2008 r. Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

16. Portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska, fragment of a hand, state before conservation, 2008. Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.

w tym przypadku dostosowaniem się do długości stanu talii. Najlepiej zachowanymi, oryginalnie malowanymi partiami są: twarz, lewa dłoń przylegająca do łuku sukni i bukiet. Karnacja lewej ręki, dość nieporadnie, ale kryjąco i miękko malowana, jest ledwie zauważalna.

Twarz niezwykle podobna pod względem typu urody do twarzy Teresy Garbowskiej, jest mniej realistyczna, zhieratyzowana poprzez nieruchomość rysów i zastygłe spojrzenie oczu podrysowanych linią rzęs. Sposób malowania twarzy, bukietu, fryzury i karnacji ręki w obu portretach zdaje się świadczyć, że wyszły one spod jednego pędzla.

Drugi z portretów, Weroniki ze Szczawińskich Piędzickiej z synem Alojzym (il. 4), nieco odmienny w kompozycji, nie jest pokryty retuszami i dzięki temu klarowniejszy malarsko. Portret został namalowany na podobrazii z cienkiego i gęsto tkanego płótna. Brązowoczerwona zaprawa stanowi koloryt podstawowy, przebijający przez cienie malowane partie – fryzurę, bertę, fiszutek czy suknię. Dzięki temu portret zyskuje jednolitą tonację. Linearne rysunki wstępne przebija niekiedy przez cienkie warstwy malarskie. Kryjąco założone zostały: partia tła, kształt krzesła, ubiór dziecka, karnacje twarzy oraz meandry koronek.

Analogii do portretu Teresy Garbowskiej również i w tym przypadku można by się doszukać w rysach twarzy, podkreślonej górnej powiece, wąskiej linii szerokich ust, fryzurze „à l'hérisson” (fryzura ta na wszystkich trzech portretach wygląda identycznie – il. 17). Na portretach Madalińskiej i Piędzickiej nad „poufem” włosów dodatkowo piętrzą się bądź płożą strusie pióra egrety.

Zaskakującym, wręcz bliźniaczo podobnym efektem w konterfektach T. Garbowskiej i W. Piędzickiej jest zamiana biżuterii z czarnej bindy z krzyżkiem na podwójny sznurek koralików (il. 18, 19). Pierwotna karnacja, bardziej różowa, została zamalowana nową warstwą karnacji kremowej, na której zawieszono koraliki. Korekta jest tu jednak mniej dokładnie wykonana, pozostała bowiem widoczna poprzeczna krecha bindy. Na nowej karnacji, po obu stronach szyi Weroniki Piędzickiej, malarz cieniutkimi liniami napuszył chmurę loczkowatych włosów, oddzielających się od solidnych francuskich loków, a kamuflujących nieco „grubą” interwencję (z wiedzy o technikach malarskich wynika, iż tak cienkie linie można „wyprowadzić” tylko temperą).

Z wieloletnich doświadczeń i badań wykonywanych przy okazji konserwacji portretów z kręgu szlacheckiego wynika, że rodzimi malarze tworzyli swe



17. Portret Weroniki ze Szczawińskich Piędzickiej, fragment z widoczną zmianą bindy na podwójny sznur koralików. Autorskie *pentimenti*. Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.

17. Portrait of Weronika Piędzicka born Szczawińska, fragment with a visible change of a ribbon to a double row of beads. Auteur *pentimenti*. Photo: from the collections of the National Museum in Poznań.

dzieła szybko, dobrze opanowaną techniką i skromną technologią – jeżeli brać pod uwagę pigmenty i spoiwa¹⁴. Najbardziej ubodzy twórcy i ich zleceniodawcy kontentowali się nawet kiepsko gruntowanymi płótnami pośledniego gatunku i źle utartymi, pełnymi grudek farbami. Dla malarza ważne też było szybkie schnięcie obrazu. Większość obrazów z kręgu rodzimego malarstwa portretowego pokrywa (poszarzała obecnie) warstwa białka kurzego, które, odpowiednio spreparowane, zakładano na gotowy konterfekt, aby uzyskać połysk i ujednoczyć warstwę malarską. Malarstwo olejne na ogół pokrywano warstwą werniksu żywicznego.

W portretach Teresy i Józefa Garbowskich końcową warstwą był właśnie werniks białkowy.

Analizując dane obrazujące technikę malowania Józefa Faworskiego, dochodzi się do wniosku, iż malarz ten, zebrawszy zamówienia w dworach szlacheckich, przygotowywał sobie w swojej malarni układ kompozycyjny według najczęściej preferowanego kanonu i w przewidywalnym dzięki obowiązującej modzie zarysie. Możliwe, że duże płótno, naciągnięte na krosna pomocnicze, przeklejone i pokryte cienką zaprawą, dzielił na rząd kilku portretów i w każdej z „kwater” przygotowywał zamyśl kompozycyjny i kolorystyczny¹⁵. Kiedy kompozycje były na tyle gotowe, aby stanowić solidny podkład do dalszej pracy, płótno było przycinane i nabijane na krosna właściwe. Za faktem tym przemawiałyby zbliżony format wszystkich sygnowanych portretów

Faworskiego¹⁶. Bliższa analiza większej liczby konterfektów być może ujawniłaby też, że osobno grupował portrety kobiece, a osobno męskie. W portretach szlachcianek domalowywane były niezbędne atrybuty modnej damy, czyli bukiet kwiatów od strony serca, wachlarz w rękę, pióra egrety na głowie (w nadmiarze, aby móc potem wybrać układ), a nawet najmodniejsza biżuteria (tu binda wokół szyi). Podmalowywana była też karnacja. Z tak przygotowaną „wizualizacją” malarz jechał do dworu szlacheckiego, gdzie w obecności modela mógł kończyć portret. Zamawiający pozował artyście w czasie malowania twarzy i decydował też o atrybutach oraz ozdobach. Na jego życzenie możliwe były także większe zmiany kolorystyczne.



18. Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, fragment szyi z widoczną bindą z krzyżykiem. Binda widoczna jest dzięki temu, że warstwy malarskie stały się bardziej przezroczyste. Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

18. Portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska, fragment of the neck with a visible ribbon with a cross. The ribbon is seen because the painted layers became more transparent. Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.



19. Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, fragment szyi z bindą i krzyżykiem, fot. w podczerwieni (IR). Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

19. Portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska, fragment of the neck with a ribbon and a cross, photograph in infra-red light (IR). Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.



20. Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, symulacja komputerowa przedstawiająca obraz w przypadku, gdyby portretowana przyjęła wszystkie kompozycyjne propozycje Józefa Faworskiego. Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

20. Portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska, computer simulation presenting the appearance of the painting if the sitter had agreed to all the proposals made by Józef Faworski. Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.

Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, gdyby nie wniosła ona swych uwag, mógł wyglądać jak na przygotowanej przez Zuzannę Soińską symulacji komputerowej (il. 20). Ostateczny układ kompozycyjny jest efektem spełnienia życzeń samej Teresy Garbowskiej. Kompozycja nieco ucierpiała na tych zmianach. Zbyt ciężka optycznie plama czerwieni płaszcza na miejscu zlikwidowanej dużej płaszczyzny blatu stolika, do tego niezbyt dopracowana – jest zdecydowanie tworem obcym. Przestrzeń tła nad głową i spłaszczony szczyt fryzury pozbawionej egrety rzeczywiście tworzy „pouf”, a przy tym odejmuje damie miano modniś. Zamiana biżuterii na koraliki i częściowe maskowanie dekoltu fiszulką nie było tak rzadkie. Nowy układ prawej ręki nie szkodzi kompozycji,



21. Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, stan po konserwacji, 2008 r. Fot. R. Stasiuk, Z. Soińska.

21. Portrait of Teresa Garbowska born Krosnowska, state after conservation, 2008. Photo: R. Stasiuk, Z. Soińska.

wpisując ją w tak samo obowiązujący kanon, jak układ z wachlarzem.

W świetle konstatacji, do których doprowadziły badania obrazu, skrytykowały się też plany związane z konserwacją obrazu.

Uznając nienaruszalność decyzji Teresy Garbowskiej, jak i zmian malarskich dokonanych przez samego Józefa Faworskiego na życzenie zleceńdawczyni, w tzw. założeniach konserwatorskich zastrzeżono powstrzymanie się od ingerencji w kompozycję obrazu. Dzięki poszerzonym badaniom nawet zacieki spoiwa na czerwonej szacie miały zostać zaakceptowane.

Konserwacja obecna, z uwagi na dobrze spełniający swą funkcję dublaż woskowy, ograniczyła się do zabiegów na warstwie malarskiej. Nowe zestawy chemikaliów (w stosunku do lat 70. XX w.) i świadomość użytych pierwotnie i wtórnie mediów

pozwołyły na doczyszczanie oryginału z zalegającej poszarzałej warstwy białkowego werniksu, resztek brudu i zmienionych retuszy oraz pożółkłego werniksu żywicznego. Wszelkie uzupełnienia nowymi retuszami były prowadzone tak, aby zamaskować kolorystycznie duże ubytki (głównie nad głową w partii tła), nie ingerując w partie *pentimenti* (il. 21).

Werniks końcowy został dobrany zgodnie z koniecznością uwidocznienia niuansów w ciemnych partiach obrazu, jak też pod kątem przynależności portretu do reszty kolekcji, która jest eksponowana

w całości w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach jako *Zbiór obrazów z dworu polskiego*.

Prof. dr Joanna Szpor, profesor zw. ASP w Warszawie, gdzie jest pracownikiem Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki, dr nauk humanistycznych UMK w Toruniu, konserwator zabytków, autorka pierwszej w Polsce monografii technologicznej twórczości jednego malarza pt. „Michałowski nieznany”.

Zuzanna Soińska, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP w Warszawie, magistrantka z wyróżnieniem rektorskim (2008 r.).

Przypisy

1. *Portrety rodzinne z dworu polskiego. Kolekcja rodziny Wardęskich herbu Godziemba*, katalog wystawy, oprac. J. Szpor, Radziejowice 2007. Kolekcja, zgodnie z umową pomiędzy Jerzym Wardęskim, właścicielem zbioru, a dyrekcją Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach, przez pięć lat stanowić ma wyposażenie jednego z pałacowych apartamentów.

2. Portrety, malowane przez Józefa Faworskiego: Jana Piędzickiego i jego żony Weroniki ze Szczawińskich Piędzickiej z synem Alojzym, oba z 1790 r., oraz Kazimierza Piędzickiego, z 1793 r., znajdując się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw.: MP 706, MP 334, MP 210. Reprodukcje z opisem w: *Szlacheckie dziedzictwo czy przeklęty spadek, tradycje sarmackie w sztuce i kulturze. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Poznaniu 2004-2005*, pod red. J. Dziubikowej, s. 49, kat. 33, s. 48, kat. 32, s. 294, kat. 526.

3. Patrz: il. 3-c: para małżeńska – Maryanna z Rakowieckich Sulimierska oraz Tomasz Sulimierski – malowani 24 i 21 listopada 1830 r. przez Piotra Cieśleńskiego. Nazwisko Cieśleński, ale o imieniu Filip występuje w *Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających*, Warszawa (?) 1971, s. 356. Działal on u schyłku XVIII w. i porównywano go właśnie z Józefem Faworskim.

4. Józef Faworski, działający w latach 1790-1805, *Słownik artystów...*, jw., w opracowaniu Z. Nowak; T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948, s. 155-157, uznaje go za jednego z najciekawszych malarzy końca XVIII w. W katalogu wystawy *Szlacheckie dziedzictwo...*, jw., określono go jako wykonawcę „portretów sarmackich”; K. Żbikowska, *Józef Faworski malarz-portrecista z przełomu XVIII i XIX wieków*, mps, praca magisterska pod kier. dr. hab. R. Mączynskiego, Katedra Historii Sztuki i Kultury UMK, Toruń 2006, s. 5, przypis nr 9, polemizuje co do daty 1805 r. jako zamykającej portretem Wojciecha Tylnerowicza udokumentowaną twórczość J. Faworskiego, dowodząc, iż kartka z zapisem danych dot. obrazu została błędnie odczytana – jest to bowiem rok 1800.

5. *Portret Wiktorii ze Skotnickich Madalińskiej*, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. MP 2444, o wymiarach 74 x 59 cm.

6. K. Żbikowska, *Józef Faworski...*, jw., katalog *Portrety sygnowane*, s. 44-47 – 7 obrazów, katalog *Portrety przypisywane*, s. 48-51 – 8 obrazów, katalog *Portrety zaginione*, s. 51-53 – 7 obrazów.

7. Uzupełnieniem pracy magisterskiej Z. Soińskiej, polegającej na konserwacji i wykonaniu badań technologicznych portretu Teresy z Krosnowskich Garbowskiej, była praca teoretyczna tejże *Portrety małżeńskie kręgu szlacheckiego ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Józefa Faworskiego*, mps, część II pracy magisterskiej, Warszawa 2008, pod kier. st. wykł. H. Rudzkiej, Międzywydziałowa Katedra Historii i Teorii Sztuki ASP w Warszawie. M. Czerwińska, M. Szewczyk, *Portret małżeński*, praca seminaryjna pisana na trzecim roku studiów, 2004-2005, pozwoliła na ustalenie sposobu sytuowania portretów małżonków względem siebie. Widoczne jest to w bardziej plastycznie (przestrzennie) malowanych konterfektach Maryanny i Tomasza Sulimierskich, gdzie lekkie wysunięcie prawego barku i zgięte w łokciu ręce tworzą rytm, zaś Maryanna dyskretnym wskazaniem palcem na męża kieruje uwagę widza na małżonka. Podobnie w przypadku pary małżeńskiej Michaliny z Sulimierskich i Ignacego Wardęskich, gest lewej ręki Michaliny wskazuje na portret męża usytuowany względem niej z prawej strony. Patrz katalog *Portrety rodzinne...*, jw., s. 12-19.

8. Portret Józefa Garbowskiego – dokumentacja konserwatorska Z. Datko i M. Ziółkowskiej, Wydział Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP w Warszawie, pracownia prof. J. Szpor, Warszawa 2007. Retusz i rekonstrukcje malarskie – M. Ziółkowska.

9. Badanie spoiw (pięć próbek) przez dr inż. I. Zadroźną na Wydziale Chemii Politechniki Warszawskiej. Patrz: I. Zadroźna, I. Gluch, K. Połec-Pawlak, M. Jarosz, *Identyfikacja związków pochodzenia naturalnego w dziełach sztuki*, (w:) *Ars longa vita brevis – tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki*, Toruń 2003, s. 107-120. Wyniki wraz z opisem metodyki patrz: Z. Soińska, *Konserwacja i restauracja portretu Teresy z Krosnowskich Garbowskiej pędzla Józefa Faworskiego, 1789, z kolekcji rodziny Wardęskich herbu Godziemba. Technika malowania Józefa Faworskiego*, mpis, część I pracy magisterskiej, Warszawa 2008, s. 98-110.

10. Wyniki badań wykonanych już po ukazaniu się katalogu *Portrety rodzinne...*, jw., korygują opis techniki z tradycyjnego „ol. pl.”, s. 8 i 9, na „tempera tusta płótno”.

11. Dokumentacja badań wykonanych w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych Laboratorium Chemii Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie pod kierunkiem mgr A. Nowickiej, mgr inż. E. Jeżewskiej, mgr K. Królikowskiej-Potarai, mgr. J. Czeleja, zamieszczona w pracy magisterskiej Z. Soińskiej, jw., cz. I, s. 71-102.

12. Dla tempery w traktatach malarskich po 1550 r. głównym składnikiem spoiwa jest żółtko jaja kurzego. Gummy: wiśniową, czereśniową, morelową i śliwkową, wchodzące w skład tempery, emulgowano z olejami i balsamami. Sama guma daje farbie przezroczystość, ale wykazuje dużą skłonność do odpryskiwania, natomiast emulsja z dodatkiem gumy wiśniowej ma dobrą przyczepność i daje emaliową powierzchnię warstwy malarskiej.

13. W karcie inwentaryzacyjnej portretu Wiktorii Madalińskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie nie ma odniesienia do dokumentacji konserwatorskiej, nie były też wykonane badania technologiczne.

16.

Portrety	Data	Wymiary w cm
Wiktorii ze Skotnickich Madalińskiej	1792	74 x 59
Weroniki ze Szczawińskich Piędzickiej z synem Alojzym	1790	74 x 61
Jana Piędzickiego	1790	75 x 61
Kazimierza Piędzickiego	1793	74 x 58
Wojciecha Tylnerowicza	1800	65 x 57
Teresy z Krosnowskich Garbowskiej	1789	81 x 58,5
Józefa Garbowskiego	1789	67,5 x 55,5

14. Wieleletnia współpraca pracowni z muzeami, powierzającymi obrazy do przeprowadzanych podczas kursowych prac studenckich konserwacji – obrazy bardzo często nie najwyższej wartości artystycznej, nierzadko z kręgu prymitywniejszego malarstwa – pozwoliła zebrać w opisach i badaniach fizykochemicznych spory zasób danych mówiących o rodzajach i gatunkach materiałów malarskich używanych przez malarzy rodzimych i tych z kręgu malarstwa szlacheckiego. Dokumentuje to archiwum pracowni.

15. Prace na tzw. krosnach pomocniczych stosowało wielu artystów, niekiedy aż do końca XIX w. W XVII i XVIII w., jeżeli była to jedyna kompozycja na płótnie przeznaczona do galerii zamkowej, gdzie planowano eksponowanie np. serii portretów jako stały element ścienny, wówczas obrazu nie nabijano na krosna, ale przypinano do ściany, nakładając na wierzch profil ramy.

TWO UNKNOWN PORTRAITS BY JÓZEF FAWORSKI FROM THE GENTRY RANGE OF THE LATE EIGHTEENTH CENTURY. CONSERVATION AND FIRST STUDIES OF THE PAINTING TECHNIQUE

The collection of nine portraits of the Wardęski family of the Godziemba coat of arms, salvaged from a manor house in Dalikowo in the land of Sieradz, presents a series of ancestors from the end of the eighteenth century to the early twentieth century. The conservation of the collection was conducted in 2003-2008 in the atelier of Professor Joanna Szpor at the Academy of Fine Arts in Warsaw as part of a course for students. In view of the original inscriptions on the reverse of the canvases it was necessary to apply the transparent doubling method; the genealogy of the family was illustrated with the portraits.

The earliest pair of portraits of Teresa Garbowska born Krosnowska and her husband, Józef Garbowski (1789), is still part of the current of eighteenth-century gentry painting. The reverse of both

likenesses features the signature "Józef Faworski", who was one of the leading painters of this current. The heretofore-unknown portraits increase the number of canvases signed by him to a total of seven. Due to the visible composition changes in the portrait of Garbowska, the painting became the topic of an M. A. dissertation written by Zuzanna Soińska. Physical-chemical studies and a comparative analysis of the technique applied in the other portraits by Józef Faworski made it possible to recreate and, for the first time, to describe his workshop. The conventions of the depiction of the Polish nobility were established, and the fashion observed by the wives – predictable. Faworski received commissions for portraits of married couples in assorted manor houses and then prepared canvases of similar sizes; the colour of the priming ground depended on the

planned tones, and the artist had at his disposal a painted version of the so-called female portrait. As a rule, he executed the most frequently requested composition, i.e. from the hips up, with a hand holding a fan on a table, and all the attributes and ornaments of the fashionable gentlewoman, which, as in the case of Teresa Garbowska, the sitter could reduce or change in the last stage of completing the painting, when she was already posing for a rendition of the facial features. In the case of the discussed portrait the alteration was so considerable that only comparative studies of the binder from the "unquestionably auteur" parts and the "secondary fragments" re-vealed that they had been executed by Faworski in fat tempera with an

addition of gum. The binder was "combined" tempera composed of egg yolk, flax oil and cherry gum for a better cohesion of the paint.

An analysis of the inscriptions on the reverse of the earlier studied portraits signed by Faworski and the newly discovered portraits of Teresa and Józef Garbowski indicates that they were executed by the same author using a paintbrush – which called for considerable ease in guiding it and for recurring lettering.

The presented research findings became the first description of the workshop of Józef Faworski, an author of portraits from the range of gentry painting. They also provided directives for the conservation of the portrait of Teresa Garbowska.

INFORMACJA O PRENUMERACIE

Prenumeratę „Ochrony Zabytków” można zamówić za pośrednictwem:

■ 1. RUCH SA

Informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela „RUCH” SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 01-248 Warszawa, ul. Jana Kazimierza 31/33; tel. (0 22) 532 87 31, 532 88 20, 532 88 16, fax (0 22) 532 87 32; www.ruch.pol.pl, prenumerata@okdp.ruch.com.pl

■ 2. Firma AMOS

01-785 Warszawa, ul. Broniewskiego 8a; tel. (0 22) 639 73 67; biuro@amos.waw.pl

■ 3. GARMOND PRESS SA

01-106 Warszawa, ul. Nakielska 3; tel./fax (0 22) 836 69 21; prenwarszawa@garmond.com.pl

■ 4. INMEDIO Sp. z o.o.

90-446 Łódź, ul. Kościuszki 132; tel./fax (0 42) 636 44 47; prenumerata@inmedio.com.pl

■ 5. KOLPORTER SA

05-080 Izabelin, Mościska, ul. Bakaliowa 3; tel. (0 22) 355 05 65(66), fax (0 22) 355 05 67(68); prasowa.sc@kolporter.com.pl

■ 6. DOM HANDLOWY NAUKI Sp. z o.o.

02-352 Warszawa, ul. Szczeńśliwicka 2/17; tel. (0 22) 658 15 58, tel./fax (0 22) 822 98 69; ksiegarnia@dhn.pl, czasopismakraj@dhn.pl

Wydawnictwa Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków do nabycia w siedzibie przy ul. Kopernika 36/40, 00-328 Warszawa, pok. 120, w godz. 9.00-15.00, tel. (022) 826 93 52.

Zamówienia można składać za pośrednictwem poczty elektronicznej: wydawnictwa@kobidz.pl.

Spis dostępnych publikacji na stronie internetowej: www.kobidz.pl