PO DRUGIEJ STRONIE OBRAZU

KATALOG WYSTAWY

ART|YKWARIAT

PO DRUGIEJ STRONIE OBRAZU

Spis treści

Słowo wstępne

Wystawa *Po drugiej stronie obrazu* ma na celu pokazanie na ogół nieznanego oblicza malarstwa. Mamy nadzieję, że spojrzenie na odwrocia obrazów pozwoli na nowo odkryć fascynujący świat sztuki: jej materię, stan zachowania i zmienne losy. Prezentowane na wystawie obrazy są świadectwem różnorodności technik, wykorzystywanych materiałów oraz zmian spowodowanych upływem czasu. Odwrocia obrazów pokazują też często historię ich obecności na rynku sztuki.

W pracę nad wystawą zaangażowany był cały zespół galerii Artykwariat. Efektem tego była unikatowa możliwość dzielenia się wiedzą nie tylko historyków sztuki, ale też zabytkoznawcy, muzealnika i kulturoznawcy. Początkiem myślenia o wystawie były pytania rzadko zadawane przez odbiorców sztuki: o rodzaj drewna, wytrzymałość płótna, kształt gwoździ czy historię napisów na odwrociu. Te, jak i wiele innych pytań są zaproszeniem dla wszystkich - zaproszeniem do samodzielnego odwracania i pełnego odkrywania obrazów.

Małgorzata i Stanisław Bogaccy

z Zespołem galerii ARTYKWARIAT

Przedmowa

Dlaczego patrzymy tam, gdzie oko miało być może nigdy nie dotrzeć? W jakim celu warto rozszerzyć pole widzenia? W czasie, w którym historia sztuki wytłumaczyła nam już niemalże wszystko, chcemy odkryć to, co stanowi podstawę malarskiego kunsztu. Odwracamy obrazy i badamy ich konstrukcje, użyte technologie oraz materiały. Sprawdzamy stan płócien i desek, ich ewentualne zniszczenia i naprawy. Naszą uwagę przyciągają nawet najmniejsze nalepki i napisy, które mogą skierować nas na trop dawnej kolekcji, zakładu ramiarskiego, galerii... Nie patrzymy na lico obrazów, ich styl czy tematykę. Prezentujemy za to nieoficjalną historię malarstwa, tak jakby zza kulis, pełną zaskakujących odkryć.

Odwrócenie obrazu, wyjęcie z ramy, spojrzenie na jego krawędzie – to początek odkryć. Ale nic nie jest podane jak na tacy. Drewno, płótno, nalepki, łaty, gwoździe, napisy, pieczęcie – wszystko to wymaga wniknięcia w sferę wiedzy, która kryje się poza tym, co namalowane.[1] To cała konstelacja danych o życiu artystów,

[1] W odróżnieniu od niniejszej wystawy, to, co namalowane na odwrociach, omawiano na wystawach i opisywano w katalogach wystaw: „O tym, co można odkryć po drugiej stronie obrazu…” (kuratorka: Beata Zgodzińska, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2004) oraz „Wróblewski. Recto/Verso” (kurator: Éric de Chassey, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2015)

działalności galerii, historii muzeów, zmieniających się licznych technik konserwacji. To opowieść o materiałach, o pracy człowieka, o wędrówkach przedmiotów...

Katalog wystawy *Po drugiej stronie obrazu* prezentuje dzieła wykonane techniką olejną na drewnie lub płótnie, powstałe między XVIII a początkiem XX wieku w Europie - w tym także w Polsce. Jest to spektrum materiałów i kondycji obrazów. Dzięki temu możemy dokładniej i bardziej precyzyjnie spoglądać na to, co znaleźć można w muzeach i na rynku sztuki. Katalog podzielony został na trzy części, odpowiadające trzem zagadnieniom wystawy, które odnoszą się do problematyki materii, konserwacji i proweniencji obrazów. Wedle takiego porządku czytelnik pozna kolejne dzieła, ich historię i stan zachowania.

---

kurator wystawy

dr Dorota Żaglewska

CZĘŚĆ PIERWSZA

MATERIA

1. Podróż w głąb obrazu

MATERIA

O MATERII SZTUKI

Praca konserwatora - lekarza dzieł sztuki - nierzadko przypomina wydobywanie cennego kruszcu spod ziemi. To, co w zamyśle ma chronić obraz: konstrukcja, rama, szkło, werniks – jest prócz samej warstwy malarskiej także elementem godnym poznania. Jedynie patrząc na całość możemy poznać dzieło takim, jakim jest naprawdę.

Najważniejszymi bohaterami materii obrazów są drewno i płótno. Silne, lecz wrażliwe, reagują na otoczenie: kurczą się i rozciągają. Nazywamy to “pracą” materii, ale równie dobrze moglibyśmy użyć tutaj słowa “życie” i spojrzeć na obrazy jak na żywe organizmy. Czułe, bywają osłabione, potrzebna im troska, by mogły długo trwać i cieszyć się zdrowiem. Wszystkie elementy zależą od siebie, a całość jest doskonała wtedy, gdy dzięki odpowiednim warunkom zachowana jest harmonia i równowaga.

Drewno to jeden z najstarszych materiałów wykorzystywanych w malarstwie, „służyło od najdawniejszych czasów za podłoże pod obrazy sztalugowe. Znane są nam malowidła na sarkofagach egipskich pochodzących ze Średniego Państwa, portreciki z Fayum”.[1] O sposobach obróbki drewna wspominał w czasach świetności starożytnego Rzymu Pliniusz, w dobie średniowiecza: Mnich Teofil, zaś

[1] J. Werner, Podstawy technologii malarstwa i grafiki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków 1985, s. 50.

1. Podróż w głąb obrazu

w epoce renesansu między innymi Cennino Cennini i Leonardo da Vinci. Ten ostatni w „Traktacie o malarstwie" radzi, by najpierw nasycać deski alkoholem, aby zabezpieczyć drewno przed larwami, następnie zaś „nacierać je gorącym olejem gotowanym, a po wyschnięciu nałożyć zaprawę z bieli ołowianej i werniksu".[2] Co ciekawe, zalecano też odstraszać larwy poprzez nacieranie deski czosnkiem.

Drewno to niełatwy materiał. Potrzebuje szeregu zabiegów, by stać się dobrym, trwałym podłożem dla obrazu. Surowe drewno suszono, cięto promieniowo, wygładzano i impregnowano, by stało się twardsze, nie pęczniało, nie paczyło się.[3] Zawsze musi schnąć – czy będzie krosnem, podobraziem czy rzeźbą. Wpływ na jego dalsze losy i kondycję ma nawet pora ścięcia drzewa – najlepiej późną jesienią, gdy ma najmniej soków. Ścięte drzewo – wysycha. Pocięte deski – znów schną, nawet do dwóch lat. Suchość bowiem zmniejsza wrażliwość na zmienne warunki atmosferyczne, zapobiega kurczeniu się, wybrzuszaniu i pękaniu. Bywa, że drewno trzeba wręcz odżywicować.

[2] J. Werner, Podstawy technologii…, op. cit., s. 50.

[3] Ibidem.

Drewno jest bazą trwalszą niż płótno, choć także wymaga ochrony przed wilgocią i zagrożeniami organicznymi. Jednak drewno niewłaściwie traktowane jest pełne kaprysów: kurczy się i wypacza, może zmieniać swoją objętość i pękać. Badając drewniany podkład, zadajemy sobie wiele pytań: "Czy drewno zostało ręcznie zagruntowane, czy też przygotowane na skalę komercyjną (...)? Czy zostało gdzieś obcięte? Czy do wykonania jakichś widocznych nacięć użyto ręcznego, czy elektrycznego narzędzia?"[4]

Deska ma swój początek w drzewie, zaś płótno powstaje z lnu; znacznie rzadziej: z konopi, bawełny lub jedwabiu. Obrazy na płótnie zaczęto malować dopiero w renesansie, odtąd deska jako podobrazie zaczyna ustępować pola nowemu materiałowi, znajdując swe zastosowanie coraz rzadziej i tylko przy mniejszych formatach dzieł.

Skąd taka popularność płócien lnianych? „Włókna lniane są mocne, elastyczne i trwałe, nie wchłaniają szybko wilgoci i zawierają prawie czystą celulozę. (…) Do celów malarskich

[4] R. S. Levenson, Badanie techniki oraz materiału obrazu, w: Ekspert kontra dzieło sztuki. Rozpoznawanie falsyfikatów oraz fałszywych atrybucji w sztukach plastycznych. Pod red. R.D. Spencera, wyd. Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych, Warszawa 2009, s. 167.

1. Podróż w głąb obrazu

najlepiej nadaje się płótno o tzw. splotach płóciennych z nici jednakowej grubości. Wątek przeplata się tu jednostronnie na przemian z osnową. Płótno o różnych niciach ulega nierównomiernemu kurczeniu się lub wydłużaniu pod wpływem wilgotnego otoczenia, co może spowodować szybkie pękanie powłoki obrazu."[5] Najlepsze płótno jest niebielone (nieosłabione bieleniem chlorem) i nie rozciągające się po wyschnięciu od wody klejowej.

Płótno napinamy na krosnach specjalnymi obcęgami, potem przybijamy gwoździami tapicerskimi. Możemy nasycić je klejem kostnym, by „płótno naprężyło się na krosnach, olej z zaprawy nie wsiąkał w tkaninę, a inne składniki nie przenikały na drugą stronę przez otworki płótna." [6] Zapewniamy tym trwałość płótna, które następnie pokryte zostaje zaprawą. To mieszanina różnych minerałów: glinki, kredy, lub gipsu, pokrywająca porowate podłoże wchłaniające płyny.

By stać się obrazem, deska i płótno potrzebują farby. Technicznie rzecz ujmując, „farba olejna jest zawiesiną pigmentu w koloidalnym spoiwie",[7] zaś mówiąc prościej: cząstki pigmentu są spojone olejem lnianym, dzięki czemu całość jest elastyczna, a po zaschnięciu: bardzo trwała. Stąd bierze się triumf malarstwa olejnego w kulturze europejskiej. To technika skomplikowana i wymagająca, ale dająca najszersze możliwości twórcze, długowieczność malowideł i głębokie tony ich kolorów. Jeśli wyznacznikiem malarstwa olejnego jest użycie oleju jako spoiwa - pierwsze takie obrazy powstały w El Fayum już w VI wieku naszej ery. Recepty na farby olejne udzielał wcześniej wspomniany Teofil-Prezbiter na przełomie XI i XII wieku, ale dopiero wiek XV i twórczość braci Jana i Huberta van Eyck zapoczątkowały triumf techniki olejnej. Wiek XVII to odkrycie malowania alla prima, bez podmalówek i laserunków, co otworzyło drogę eksperymentom romantyków, impresjonistów i postimpresjonistów. Ale to już historia malarstwa...

[5] J. Werner, Podstawy technologii..., op. cit., s. 50.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

2. Konstrukcja doskonała

PEJZAŻ WENECKI SZKOŁY WŁOSKIEJ W STYLU FRANCESCA GUARDIEGO, KONIEC XIX WIEKU

Niewielki pejzaż przedstawia widok na wenecki Canale Grande, prawdopodobnie z kościołem Santa Maria di Nazareth (Scalzi). Ze względu na zbieżność tematu i stylu, obraz sytuujemy w kręgu rokokowego weducisty Francesco Guardiego (1712-1793). Lico obrazu ukazuje dobrze zachowaną warstwę malarską z delikatnymi laserunkami i grubo kładzionym, błyszczącym werniksem.

Odwrocie “Pejzażu weneckiego” jest przykładem wręcz podręcznikowej konstrukcji. Rzadko zdarza się, by tak niewielkie płótna zostały zaopatrzone w równie pieczołowitą konstrukcję. Krosno (zwane też blejtramem), służące do napinania płótna malarskiego, zostało bowiem wzmocnione poprzez umieszczenie w jego środku krzyżujących się, lekko wypukłych listew. Stabilizują one deski blejtramu, który z kolei utrzymuje prawidłowe naprężenie płótna. Obecność krosna jest wstępem do datowania obrazu. Takie konstrukcje zaczęły powstawać już w końcu XVI wieku, kiedy to malarze zaczęli tworzyć dużych rozmiarów obrazy olejne na płótnie. Oczywiście jest też możliwe, że płótno mogło zostać

2. Konstrukcja doskonała

wtórnie naciągnięte na blejtram, a zatem może być starsze i jedynie posiadać nowszą konstrukcję.

Ponadto w rogach blejtramu zamocowano kliny - ale w jakim celu? Otóż listwy krosna zwykle nacina się głęboko przy obu końcach. Umieszczone w nacięciach niewielkie deseczki - kliny - wbijają się między napierające na siebie deski. Dzięki temu regulują naprężenia płótna, dodatkowo je stabilizują i dbają o właściwą kondycję podobrazia. Ruchome kliny, wprowadzone do konstrukcji obrazów w XVIII wieku,[1] uratowały już niejedno płótno

Tak drobiazgowa konstrukcja jest gwarantem spokojnego snu właściciela obrazu. Możemy się tylko domyślać, kto i dlaczego podjął decyzję o założeniu tego misternego “gorsetu”. Z pewnością możemy natomiast powiedzieć, kto oprawił “Pejzaż wenecki”. Popularna, brukselska firma ramiarska rodziny van Thienen zostawiła bowiem ślad swojej obecności: na blejtramie widzimy nalepkę z francuskim napisem: “Cadrews & Dorure | Charles van Thienen | 28. rue de l’Enclume, Bruxelles 4 | Telephone 18.40.16”.

[1] Przykładem jest “Ostatnia wieczerza”, również Wenecjanina, Tintoretta, z lat 1592-1594. Fragment odwrocia z krosnem z dwoma poprzeczkami widać też na obrazie “Las Meninas” Diego Velazqueza z 1656 roku. Por. B. Zgodzińska, O tym, co można odkryć po drugiej stronie obrazu…, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2004, s. 10.

Pejzaż wenecki szkoły włoskiej w stylu Francesca Guardiego, koniec XIX wieku
olej na płótnie o wymiarach 29,3 x 40 cm
z kolekcji galerii Artykwariat

Pejzaż wenecki szkoły włoskiej w stylu Francesca Guardiego, koniec XIX wieku (odwrocie)
olej na płótnie o wymiarach 29,3 x 40 cm
z kolekcji galerii Artykwariat

3. Pamięć drewna

LAS FONTAINBLEAU, NARCISSE DIAZ DE LA PEÑA (1808-1876)

Niewielkich rozmiarów deska przedstawia pejzaż z niespokojnym niebem i drobną sylwetką kobiety widocznej między drzewami. Twórcą tego melancholijnego widoku był Diaz de la Peña, Hiszpan z pochodzenia, tworzący we Francji, przynależący do Barbizończyków, prekursorów malarstwa plenerowego, mistrzów techniki tak zwanego “zabrudzonego pędzla”. Ten ceniony artysta specjalizował się w ciemnych widokach lasu z prześwitującą między listowiem partią nieba. Jego malarstwo cechuje zagadkowy, niejednokrotnie efemeryczny styl. Warsztatowo wyróżnia je zaś walorowe opracowanie gamy barwnej oraz niejednorodna faktura, potęgująca efekty świetlne na powierzchni obrazu.

Odwróćmy teraz deskę, na której namalowano pejzaż. Tył obrazu pociemniał, utrudniając identyfikację gatunku drewna, z którego wykonano to sporej grubości podobrazie. Nosi ono znaki obecności na rynku sztuki. Pośrodku widać odcisk z niewyraźnym napisem „Vieille d’Colleurs | Rue Breda 30 Paris”, wskazującym na miejsce oprawy. Są tu także stare nalepki, których znaczenie jest dla nas

3. Pamięć drewna

na razie tajemnicą: jedna z numerem „9912” wypisanym czerwonym tuszem i druga, okrągła, z napisem „Paris Douanes”, związana z odprawą celną. Kwadratowe, żółte nalepki z tyłu ramy to świadectwo aukcji w Christie’s z dnia 8. kwietnia 1984 roku.

Oglądając deskę, warto zwracać uwagę na sposoby obróbki drewna. Czy świadczy ona o ręcznym, czy maszynowym wykonaniu? Jednak nawet fabrycznie przygotowane podobrazie wymagało ostatecznej obróbki rzemieślnika. Także przygotowanie deski do położenia warstwy malarskiej było często domeną artysty lub jego uczniów, szlifujących i gruntujących podkład.

Deska pracuje, a nawet - jak gdyby żyje, pamiętając niejako dawne istnienie w skorupie drzewa. Pracuje powoli, bo takie właśnie są drzewa: spokojne, delikatne, ale i trwałe.[1] To właśnie wyginanie się desek, powracających do dawnego kształtu, ich reagowanie na wilgotność, a także fakt, że są łakomym kąskiem dla szkodników, tworzy świadectwo tożsamości drewna. Widać to na odwrociu *Lasu Fontainebleau*, w konstrukcji ramy z wpuszczonymi ukośnie listwami, a także w obecności małych klocków drewna, utrzymujących obraz w centralnej pozycji, i dbającym o łagodne rozprowadzanie napięć całej konstrukcji.

[1] Por. fascynujące informacje na temat wrażeń, uczuć i pamięci drzew w: P. Wohlleben, Sekretne życie drzew, Otwarte, Warszawa 2016.

Las Fontainebleau, Narcisse Diaz de la Peña [1808-1876]
olej na desce o wymiarach: 24,6 x 35,2 cm, sygnowany l.d. "N Diaz"
z kolekcji galerii Artykwariat

Obraz brał udział w wystawie: "VIVE LA FRANCE!" (18.11-04.12.2010) w galerii Artykwariat w Poznaniu.
Obraz katalogowany w: Narcisse DIAZ DE LA PEÑA. Catalague raisonne de l'oeuvre peint, Pierre Miquel, Rolande Miquel (poz. 640, jako Porteuse des fagots sur un chemin); oraz: VIVE LA FRANCE! (katalog wystawy w galerii Artykwariat w Poznaniu)

4. Hej dziewczynko, spójrz na misia

PORTRET DZIEWCZYNKI, 1914, HERMANN KAUFFMANN (1873-1953)

Portrecista tytułowej dziewczynki, Hermann Kauffmann, Monachijczyk, był imiennikiem swojego ojca, również uznanego artysty-malarza. Niewielkie sceny rodzajowe w domowych wnętrzach, portrety kobiet – te echa twórczości Kauffmanna odnajdujemy w niejednoznacznym przedstawieniu dziewczynki.

To duże, kwadratowe płótno oprawiono tak, aby wewnętrzne krawędzie secesyjnej ramy wyznaczały granice kolistej kompozycji, na wzór tonda - okrągłego obrazu. Na zewnątrz: kwadrat, w środku: koło - to nie jedyna gra z widzem. Dopiero po zdjęciu ramy okazuje się, że w prawym dolnym rogu płótna, tuż pod sygnaturą, znajduje się coś jeszcze: namalowany szybkimi pociągnięciami pędzla… biały miś.

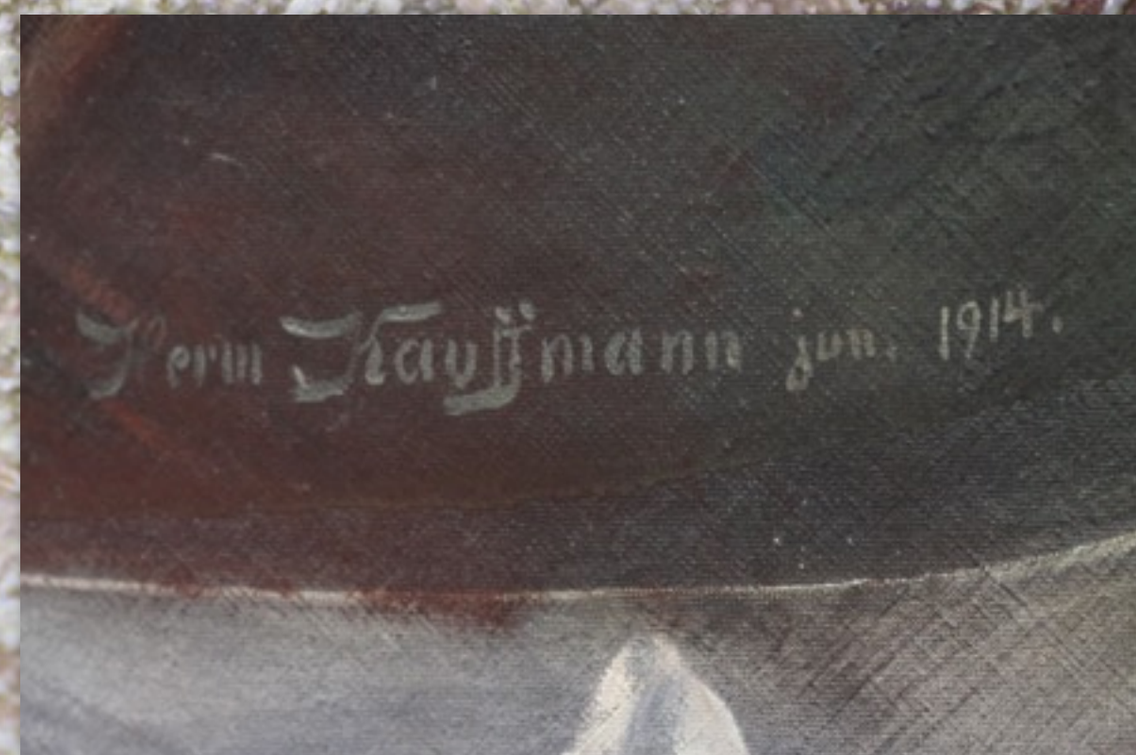
4. Hej dziewczynko, spójrz na misia

Technika to szkicowa, zgoła inna, niż w pracowicie wykończonej postaci dziewczynki: “To malarskie impromptu, dopowiedzenie na marginesie obrazu zmienia w znaczący sposób postrzeganie tej pracy.”[1]

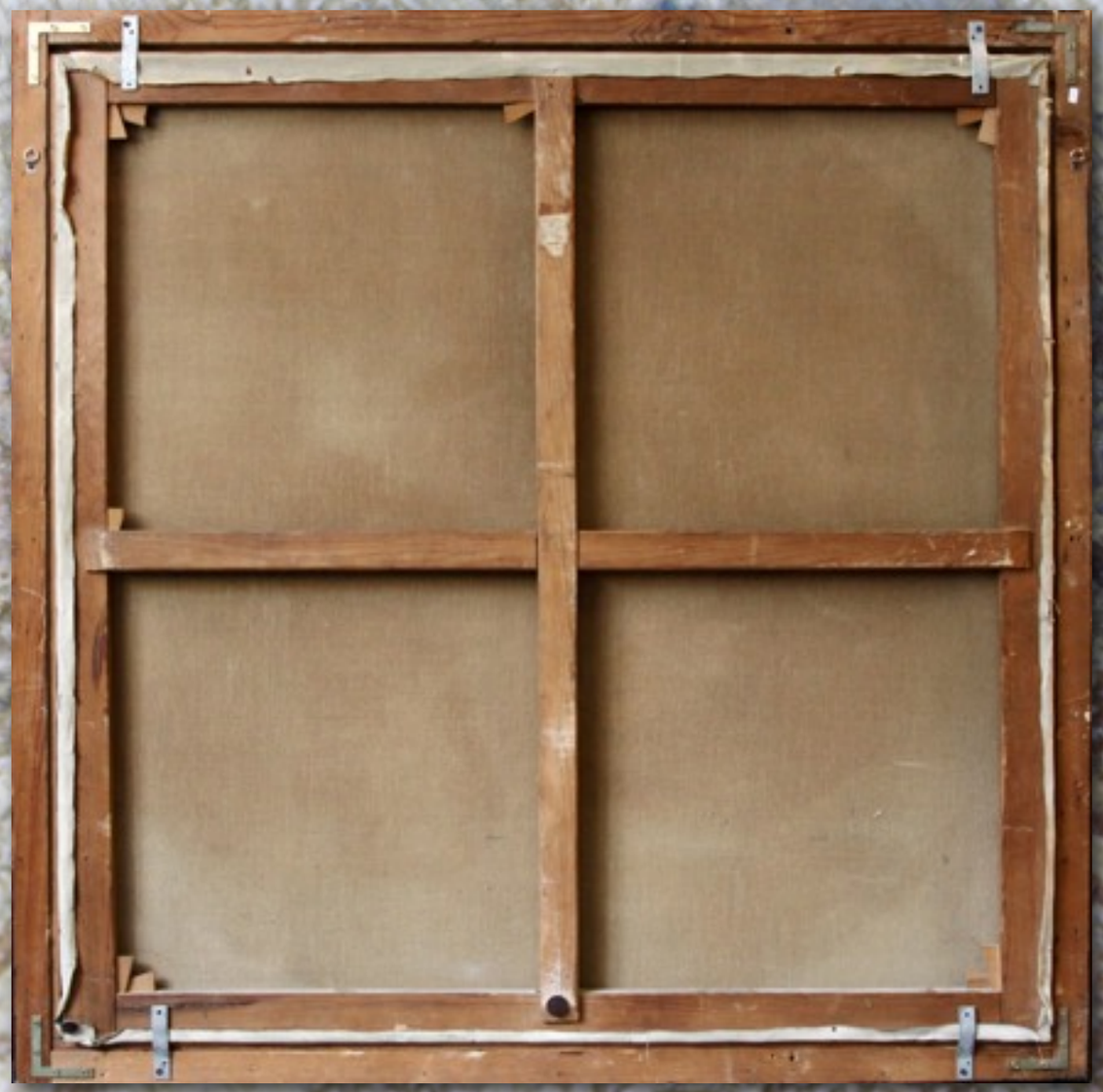
Można spekulować: dlaczego misia ukryto - a raczej od samego początku założono, że będzie niewidoczny dla oka widza. Czy była to zmowa malarza i modelki, znudzonej długim pozowaniem do portretu zamówionego przez rodziców? Czy może zwykły żart artysty? Może sprzeciw wobec skostniałego akademizmu? A może to atrybut dzieciństwa, które młoda dziewczyna zostawia za sobą, ukrywa, w przededniu zawieruchy wojennej?

Tajemniczy miś, obecny na licu, lecz niewidoczny, jest świadectwem gry, jaką malarz może prowadzić z odbiorcą. Dowodzi też, że nie tylko ściany, na których wiszą płótna, ale również ich ramy mogą „widzieć” ciekawe rzeczy.

[1] M. Dworak-Mróz, Surprise, surprise, wpis na blogu galerii Artykwariat, dostępny na: http://www.artykwariat.pl/blog/2015/07/surprise-surprise/ [dostęp 20.04.2017]



Portret dziewczynki, 1914 r., Hermann Kauffmann (1873-1953)
olej na płótnie o wymiarach 120,5 x 120,5 cm, sygn. p.d. "Herm Kauffmann jun. 1914"
z kolekcji galerii Artykwariat



Portret dziewczynki, 1914 r., Hermann Kauffmann (1873-1953)
olej na płótnie o wymiarach 120,5 x 120,5 cm, sygn. p.d. "Herm Kauffmann jun. 1914"
z kolekcji galerii Artykwariat

5. Zespolony z ramą

SCENA W SALONIE, 1858, JEAN CAROLUS (1814-1897)

Jean Carolus był belgijskim malarzem, specjalizującym się w scenach rodzajowych i przedstawieniach wysmakowanych, osiemnastowiecznych francuskich wnętrz. O sentymencie artysty do czasów Ludwika XV świadczy omawiana “Scena w salonie”. W rokokowym wnętrzu widzimy dwie damy, wpatrzone w portret mężczyzny oprawiony w bogatą złotą ramę. Świetliste barwy nie kłócą się tu z atmosferą subtelnej nostalgii za minioną, pełną przepychu epoką, zaś podłużne spękania warstwy malarskiej zaskakująco dobrze wpisują się w drobiazgowo przedstawione sprzęty domowe o różnorodnych fakturach.

Spójrzmy jednak na oprawę obrazu. Choć z założenia rama stanowi jedynie “element plastycznego zamknięcia malarskiej kompozycji”[1], to jednak zawsze była ona świadectwem rozmaitych upodobań danej epoki. Twórca obramowania do “Sceny w salonie”, choć anonimowy, doskonale uzupełnił założenia malarskie Jeana Carolusa. Obficie zdobiona, o drewnianej konstrukcji i gipsowych

[1] T. Mielniczuk, B. Grzegorzewski, Historia ramy do obrazu, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1977, s. 5

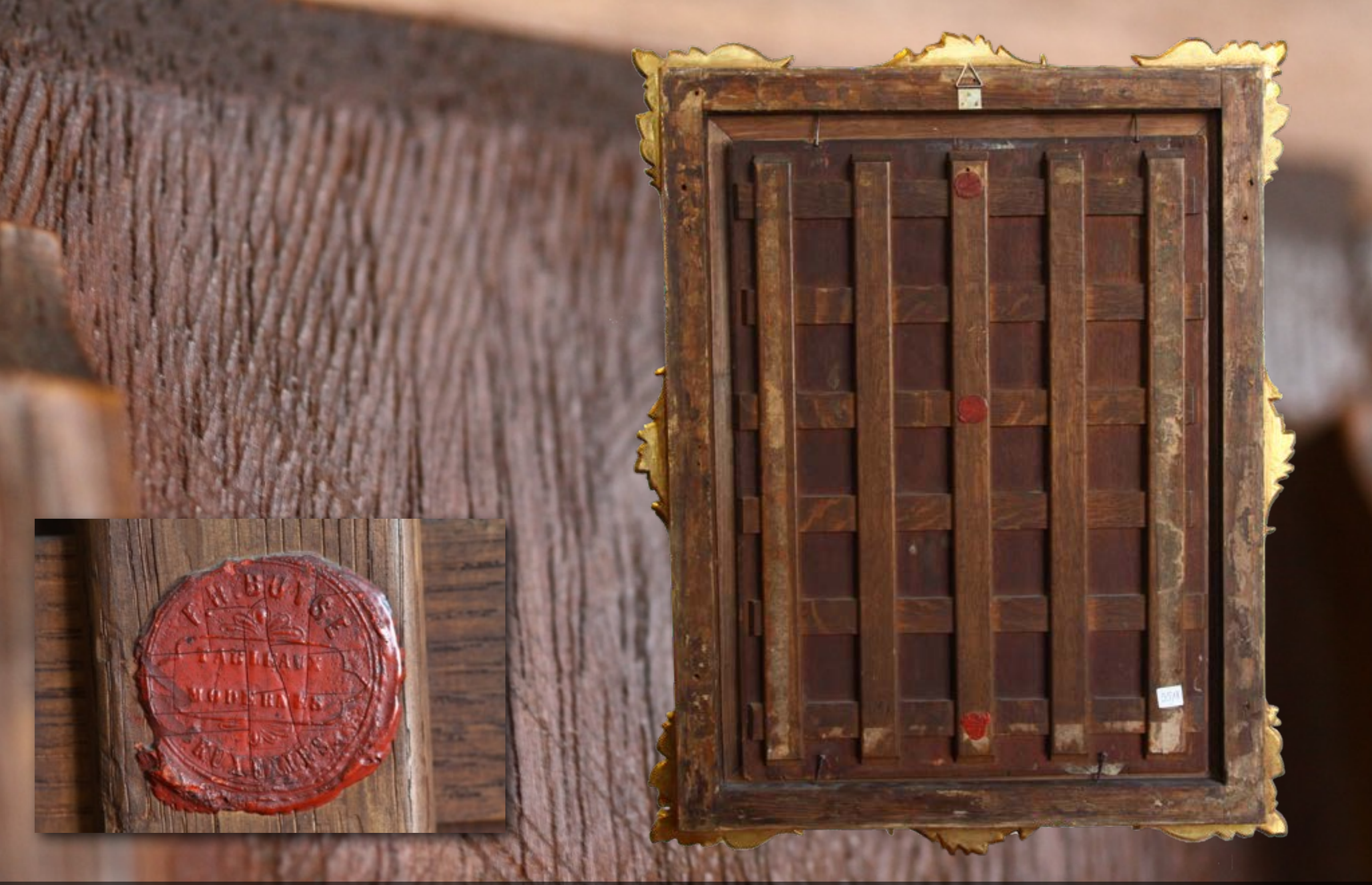
5. Zespolony z ramą

wykończeniach, oprawa stała się miniaturyzacją stylu rokokowego, który "zatracając klasyczną symetrię baroku, zyskuje niespotykane dotąd bogactwo wykwintnego ornamentu, kapryśnego i rozwichrzonego (...) Rzeźba ta jest bardzo plastyczna, często ażurowa, odrywa się od powierzchni ramy nie tylko do przodu i na zewnątrz, ale również wybiega na powierzchnię malowidła."[2] Złota rama ujmująca rokokową scenę, wzmacnia jej piękno, nadaje powagi i elegancji. Oprawa o tak bogatej formie podkreśla, iż mamy do czynienia z dziełem wyjątkowym.

Mimo solidnej grubości deski ze "Sceną w salonie", zdecydowano się na umieszczenie na jej tyle parkietażu, czyli kratownicy utworzonej z listew. Możemy na nich zobaczyć trzy odciski pieczęci w czerwonym laku z napisem „F.H. Buyse/Tableaux modernes/ Bruxelles", wskazującym na wykonawcę owej konstrukcji. Parkietaż miał zapobiegać odkształceniom deski, ale o tym powiemy w drugiej części katalogu, przy omawianiu "Zabaw na lodzie" Willema de Klerka.

[2] T. Mielniczuk, B. Grzegorzewski, Historia ramy do obrazu…, op. cit., s. 34.

Scena w salonie, 1858 r., Jean Carolus [1814-1897]
olej na desce o wymiarach 55,5 x 45,5 cm, sygn. l.d. "J.Carolus 1858"
z kolekcji galerii Artykwariat



Obraz brał udział w wystawie "ONE. Galeria ARTYKWARIAT i młodzi artyści" (07-29.05.2010), galeria ARTYKWARIAT w Poznaniu.
Obraz katalogowany w: ONE. Galeria ARTYKWARIAT i młodzi artyści (katalog wystawy w galerii Artykwariat)

CZĘŚĆ DRUGA

KONSERWACJA

1. Rozpad i przywracanie

KONSERWACJA

O KONSERWACJI DZIEŁ

Chyba każdy z nas słyszał o jakiejś „katastrofie obrazu". Dzieła doświadczają zniszczeń różnego stopnia. Poprzez nieodpowiednie warunki przechowywania – zniszczenia – z początku niewielkie, mogą postępować. Czasem jednak troska i nawet najczulsza opieka nie wystarcza, a uszkodzeń nie da się przewidzieć. Tak było w przypadku „Marzenia sennego" Pablo Picassa, kiedy to rozemocjonowany właściciel obrazu uszkodził płótno własnym łokciem.[1]

Konserwator „łączy w sobie – obok warsztatu artysty plastyka – warsztat nauk ścisłych".[2] Uwalnia pierwotny urok dzieła spod warstw czasu i ingerencji, odsłaniając przy tym ukryte formy, kierunki sztuki oraz wiadomości o artystach.[3] Słyszymy czasem o błędach konserwatorskich, przemalowaniu lub zbyt agresywnym czyszczeniu. Między muzealnikami i antykwariuszami krąży przedwojenna historia obrazu przypisywanego Rembrandtowi: „Pseudo-konserwator, który pod wierzchnią warstwą farby dojrzał jak gdyby dawniejszą,

[1] Podobno uspokajał przy tym zebranych gości: „Cieszcie się, że ja to zrobiłem." Por. historię w: M. Dworak-Mróz, Rekordowy Picasso cz.2, dostępny na blogu galerii Artykwariat: http://www.artykwariat.pl/blog/2015/06/rekordowy-picasso-cz-2/, dostęp 22.04.2017.

[2] Dzieło sztuki w konserwacji. Katalog wystawy. Rada Artystyczna Sekcji Konserwacji Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie. Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, 1976, s. 2.

[3] Na tym polu badania pigmentów prowadzi Mirosław Wachowiak z Zakładu Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej UMK w Toruniu. Por. np. Wachowiak M., Fizykochemiczne badania dzieł sztuki – niedocenione, konieczne narzędzie pracy eksperta, historyka sztuki, antykwariusza, w: Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria – praktyka – prawo, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w Warszawie, Warszawa 2012.

1. Rozpad i przywracanie

czerwoną farbę, sądził, że zmywając pokład górny, odsłoni właściwy obraz. (….) Wspaniały obraz przestał istnieć.” [4]

Jednak konserwatorskie porażki nie powinny nam przesłonić napraw udanych, wręcz modelowych, prawdziwych gwiazd sztuki konserwacji, których autorzy pozostają często anonimowi. Świętowaliśmy odzyskanie dzieł znanych i ważnych, takich jak wytropiona w Niemczech zguba wojenna, „Pomarańczarka” Aleksandra Gierymskiego z Muzeum Narodowego w Warszawie czy odebrana złodziejowi „Plaża w Pourville” Claude Moneta z Muzeum Narodowego w Poznaniu. W tych przypadkach to konserwatorzy ostatecznie przywrócili dzieła publiczności.[5]

Przepisy i technologie mogą mieć znamiona indywidualnej twórczości. Vermeer samodzielnie ucierający barwniki zasłynął z niepodrabialnego, ultramarynowego błękitu.[6] W dawnym malarstwie artysta „sam wszystko przygotowywał: podobrazie, zaprawy, farby i werniksy do wykonania dzieła. Ten sposób pracy i realizacji dzieła zapewniał im trwałość i blask, który do dziś dnia podziwiamy z wyjątkiem takich wypadków, gdy artysta nie mógł przewidzieć wszystkich warunków, w jakich dzieło ma trwać, albo eksperymentował.”[7]

Dla przykładu przypomnijmy sobie Leonarda da Vinci i jego „Ostatnią wieczerzę”, a także „Rzeź na Chios” Eugèna Delacroix, powstającą, gdy artysta z powodu biedy kupował najtańsze farby. Niestety, „niebezpieczeństwo dla trwałości dzieł sztuki

[4] Por. J. Bieliński, Zjawiska zachodzące w obrazach, Z cyklu: Konserwacja dzieł sztuki, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1949., s. 15. Podobną historię opowiadał antykwariusz rozżalony przemyciem domniemanego obrazu Witolda Wojtkiewicza, cytowany w: D. Żaglewska, Wpływ kapitału kulturowego na polski rynek antykwaryczny, Poznań 2016 (praca niepublikowana).

[5] O „Pomarańczarce” ze swadą pisze Anna Lewandowska z Muzeum Narodowego w Warszawie na blogu „Muzeum w białych rękawiczkach”. Por. na: http://blog-konserwacja.mnw.art.pl/?tag=pomaranczarka, dostęp 22.04.2017. Natomiast projekt konserwacji „Plaży w Pourville” pod kierownictwem Teresy Kozioł został zilustrowany w krótkim filmie dostępnym na: https://www.youtube.com/watch?v=G9Gwagd0-VE, dostęp 22.04.2017.

[6] Choć lepiej rzec, że farby przygotowywał mu uczeń – lub służąca – podług wizji reżysera „Dziewczyny z perłą” (Peter Webber, 2003), a styl malarza jednak był możliwy do podrobienia, co wykazał Hans van Megereen. Por. F. Wynne, To ja byłem Vermeerem. Narodziny i upadek największego fałszerza XX wieku, Rebis, Warszawa 2007.

[7] J. Werner, Podstawy technologii…, op. cit., s.100-101.

1. Rozpad i przywracanie

zarysowało się z chwilą powstania przemysłu farb i spoiw malarskich coraz więcej posługującego się składnikami wytwarzanymi przez nową chemię. Od XIX wieku notuje się wypadki samouszkodzenia, a nawet zniszczenia dzieła, na skutek użycia przez artystę nowości handlowych produkowanych przez przemysł materiałów malarskich."[8] Dlatego też nie tylko konserwatorzy, ale i kolekcjonerzy lub marszandzi cenią prace, których materia powstawała pod okiem artysty. Autorskie mieszanki i recepty pomagają bowiem ustalić autorstwo obrazu, zadatować go i umiejscowić jego powstanie, ale także wpływają na jego stan zachowania.

Obrazy trwają, przeobrażając się. Ciemnieją, pękają, kruszeją, nikną. Wciąż "patrzą"[9] na nas, czasami „mrugają", innym razem „płaczą", opowiadając swe przedziwne historie zniszczeń i napraw.

[8] J. Werner, Podstawy technologii…, op. cit., s.100.

[9] Por. J. Bieliński, Zjawiska…, op. cit., s. 10.

2. Pęknięcie na lodzie

ZABAWY NA LODZIE, WILLEM DE KLERK (1800-1876)

Pejzażystę Willema de Klerka można nazwać romantycznym realistą: zapatrzony w XVII- wieczne malarstwo - złoty wiek swego kraju, odtwarzał z upodobaniem ukochane przez Holendrów sceny. Należały do nich zimowe pejzaże z targanymi wiatrem konarami drzew czy twardą pokrywą lodu, a więc motywami wymagającymi niebywałych umiejętności malarskich. Takie właśnie są “Zabawy na lodzie” de Klerka, lecz pod ich powierzchnią kryje się coś jeszcze.

Na środku obrazu widać podłużne, proste pęknięcie deski. Ma ono ścisły związek z obecną na odwrociu konstrukcją parkietaża – wspomnianą już wcześniej kratownicą z drewnianych listew. W takich obrazach bowiem “deska paczy się na skutek zmian w naprężeniach w związku z higroskopijnością drewna. Zabezpieczyć można takie malowidło przez usztywnienie na parkiecie. Na odwrotnej stronie deski przykleja się w równych odstępach listwy. Ruch deski odbywa się głównie w kierunku poprzecznym do włókien, dlatego listwy w tym kierunku umocowuje się luźno.”[1] Poziome poprzeczki parkietaża

[1] J. Werner, Podstawy technologii…, op. cit., s. 62. W przypadku omawianego obrazu mamy do czynienia z połączeniami prostymi listew parkietaża.

2. Pęknięcie na lodzie

są elementami ruchomymi, tak, aby w zależności od naprężeń, listwy mogły, w sposób niezauważalny dla ludzkiego oka, przesuwać się i stabilizować pracę drewna.

Teoretycznie więc zamontowany na odwrociu „Zabaw na lodzie" parkietaż pojawił się już po powstaniu pęknięcia, aby zapobiec dalszej destrukcji obrazu. Ale możliwy jest także odwrotny scenariusz: być może wykrzywiająca się deska została wyprostowana zbyt gwałtownie, może parkietaż zablokował ruchy deski tak, że obciążenie okazało się zbyt duże, powodując pęknięcie?[2] Tego nie wiemy, możemy jednak założyć, że de Klerk nie namalowałby nic na już pękniętej desce. Historia sztuki dawnej nie odnotowuje raczej takich form eksperymentu artystycznego. Ponadto na wtórność pęknięcia deski wskazuje fakt, że w tym miejscu nie nałożono grubej warstwy farby, a uważne oględziny pozwalają dojrzeć jedynie delikatne załamanie płaszczyzny deski.

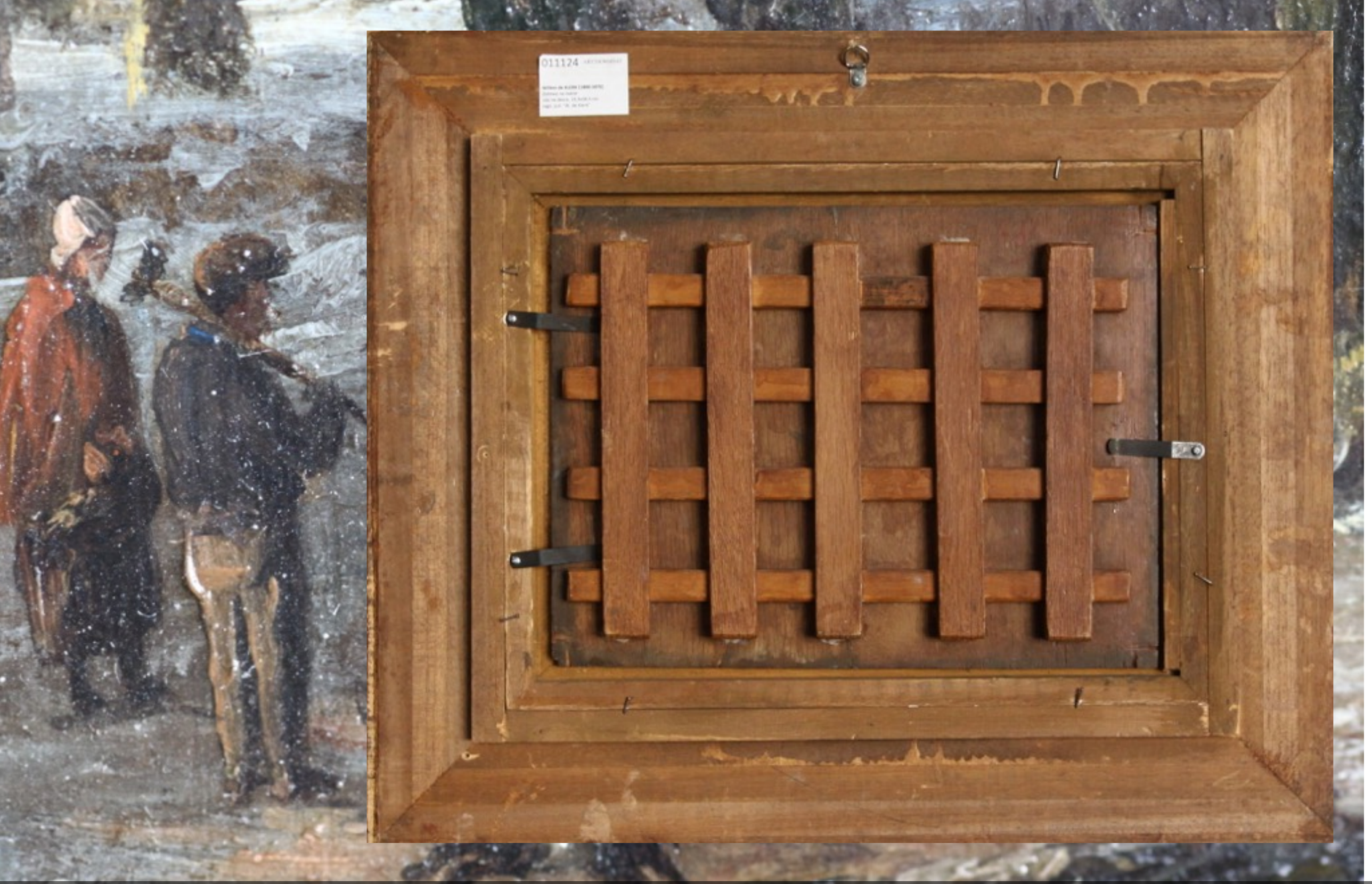
[2] Badacze wskazują także na inny negatywny wymiar zakładania parkietażu, będącego czasem oznaką nadmiernej opieki, niszczącej pierwotną powierzchnię podobrazia i zacierającej oryginalne sposoby obróbki drewna lub wręcz dawnych znaków na desce. Por. M. Schuster-Gawłowska, Znaki cechowe na odwrociach flamandzkich obrazów na drewnie, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie", Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1992, s. 10.

2. Pęknięcie na lodzie

Nie bez powodu lepiej, by drewno parkietażu było takie samo, jak drewno podobrazia. Różne gatunki drewna inaczej przecież reagują na warunki zewnętrzne, a muszą przecież współpracować, by łagodzić napięcia i zapobiegać nadmiernym wygięciom.[3] Bez parkietażu deska ulegnie odkształceniom, w zależności od tego, z jakiego miejsca pnia została pozyskana. Ale założenie elastycznego gorsetu z listew musi poprzedzić przygotowanie wrażliwego "pacjenta". Deska to jednak wciąż materiał delikatny i żywy.

[3]Aleksandra Trochimowicz w streszczeniu rozprawy doktorskiej pt. Wpływ parkietaży na odkształcenia podobrazi drewnianych i stan zachowania warstw malarskich (Warszawa 2015, niepublikowana) podkreśla jednak, że uszkodzenia obrazów z parkietażem wynikają raczej z nieodpowiednich warunków przechowywania i warunków mikroklimatycznych, aniżeli z rodzaju parkietaża i jego sprawności. Por. streszczenie dostępne na: http://wtd.sggw.pl/pix/files/A.Trochimowicz-streszczenie.pdf, dostęp 22.04.2017.

Zabawy na lodzie, Willem de Klerk [1800-1876]
olej na desce o wymiarach 29,3 x 38,5 cm., sygn. p.d. "W. de Klerk"
z kolekcji galerii Artykwariat



Obraz brał udział w wystawie "Jestem w Holandii" (05.05.-04.06. 2011) w galerii Artykwariat w Poznaniu

Obraz katalogowany w: Jestem w Holandii (katalog wystawy w galerii Artykwariat)

3. Zagadka formatu

RYBACY U BRZEGU RZEKI, EUGÈNE GALIEN-LALOUE (1854-1941)

Tworzący pod kilkoma pseudonimami (Lievin, Galiany, Dupuy), artysta pozostawił niezliczone ilości wedut paryskich, które dokumentują życie miasta pod koniec XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Jego “Rybacy u brzegu rzeki” noszą ślady wielu późniejszych ingerencji. Obraz został na pewnym etapie wyjęty z ramy i pozbawiony blejtramu, a następnie przycięty, przytwierdzony na wtórną sklejkę i osadzony w nowej ramie. Płótno wzmocniono przy tym wtórną siatką materiałową. Dlaczego tak się stało - nie wiemy. Możemy jednak odtworzyć kolejne etapy zmian, badając poszczególne elementy obrazu.

Lico obrazu w niczym nie zdradza skomplikowanych losów dzieła, za to odwrocie wręcz o nich krzyczy. Przycięcie płótna jest bardzo widoczne: warstwa malarska dosięga do samych krawędzi podobrazia. Skąd wiemy, że nie było tak od samego początku? Otóż praktyka warsztatowa wymaga niezamalowania krajek płótna i pozostawienia kilkucentymetrowego „marginesu” tkaniny, tak, by naciągając gotowy obraz na blejtram, móc bez uszkodzenia warstwy malarskiej przybić obraz gwoździami do krosien.

3. Zagadka formatu

Tymczasem “Rybaków…” nie naciągnięto na deski krosna, lecz przymocowano na sklejkę i zespojono za pomocą zszywek, a nie gwoździ. Sklejka, jako cienki arkusz sklejonych drewnianych warstw, bywa różnej jakości, zależnie “od gatunku użytego drewna, jego grubości, stopnia wilgotności, jakości kleju.”[1] Mimo to „przyklejanie malowidła na płyty pilśniowe lub sklejki, aby usztywnić obraz, nie jest wskazane, gdyż niejednakowy współczynnik rozszerzalności poszczególnych warstw po pewnym czasie może spowodować powstawanie pęknięć i wybrzuszeń na płótnie” [2]

Ale dlaczego obraz Galiena przycięto? Możemy puścić tu wodze fantazji: płótno było uszkodzone, a może skradzione i wycięte z ramy, jak poznańska “Plaża z Pourville” Moneta? Mniej prawdopodobne, by chciano dostosować format do wymogów handlowych - znamy przecież tego malarza właśnie z niewielkich prac. Ponadto, sygnatura autora jest tam, gdzie zazwyczaj praktykuje się jej umieszczanie w rogu obrazu. Niemniej, obraz

[1] J. Werner, Podstawy technologii…, op. cit., s. 62.

[2] Ibidem.

3. Zagadka formatu

przycięto, dostosowując go do wymiarów nowej ramy, w której musiał się zmieścić.[3]

“Rybacy….” są też żywą przestrogą, „by płótno nie dotykało powierzchni krosien. W przeciwnym wypadku wewnętrzne krawędzie listew pozostawiają po pewnym czasie trwały ślad załamania widoczny na obrazie.”[4] Spoglądając pod światło, widzimy na płótnie odciski starego krosna, nieznacznie przesunięte w osi. Tak działania lub zaniedbania dotyczące odwrocia mszczą się na licu obrazu.[5]

Czy zatem omawianego obrazu nie lepiej schować w magazynie i nigdy nikomu nie pokazywać? Nie, ponieważ w kolekcjach, muzeach i na rynku sztuki spotykamy obrazy w bardzo różnej kondycji, a widoczne błędy mają ogromną wartość edukacyjną.

[3] Dociekanie oryginalności formatu obrazu ma znaczenie dla ustalenia jego przeszłości, ale też autentyczności. I tak na przykład “Dama z gronostajem” Leonarda da Vinci była malowana już w ramie, co wnioskujemy z nieobecności gruntu malarskiego na krawędziach deski. Stąd wiemy, że zostały zachowane autentyczne wymiary deski i nikt jej nie zmniejszał. Por. K. Kwiatkowski, Portret damy z gronostajem Leonarda da Vinci w świetle badań technologicznych, “Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” II, Warszawa 1957, s. 532.

[4] J. Werner, Podstawy technologii…, op. cit., s. 56.

[5] W tej sytuacji można jeszcze podkleić obraz nowym płótnem, czyli dublować je. Można pamiętać też o zapobieganiu szkodom i przy konstruowaniu blejtramu zestrugać listwy ukośnie, brzegi na zewnętrznym obwodzie krosna zaokrąglić, a poprzeczne listwy wzmacniające krosno zachować w pewnym, około centymetrowym odstępie od płótna.

Rybacy u brzegu rzeki, Eugène Galien-Laloue [1854-1941]
olej na płótnie o wymiarach 40,5 x 49,5 cm., sygn. p.d.: „J. Lievin"
z kolekcji galerii Artykwariat

Obraz brał udział w wystawie "VIVE LA FRANCE!"(18.11-04.12.2010) w galerii Artykwariat w Poznaniu
Obraz katalogowany w: VIVE LA FRANCE!, katalog wystawy w galerii Artykwariat.

4. Płótno cięte i kłute

ARYSTOKRATA OGLĄDAJĄCY BIAŁĄ BROŃ, ok. 1880
ZYGMUNT SOKOŁOWSKI (1859?-1888)

Scena z arystokratą jest dowodem zróżnicowanych doświadczeń artystycznych Zygmunta Sokołowskiego. Malarz wyniósł z monachijskiej Akademii oraz krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych solidny, akademicki warsztat. Świetlistość barw ubioru przedstawionego arystokraty i ciekawy kadr kompozycji wskazuje natomiast na wpływ Paryża, ośrodka skupiającego wówczas najbardziej aktualne tendencje w sztuce i nowe kierunki. Sokołowski znany jest z nastrojowych pejzaży, a także tematyki rodzajowej, myśliwskiej i sportowej.

Omawiany obraz uchwycił chwilę, która poprzedza każdy pojedynek: oglądanie i ocenę broni. Być może jest to moment jej zakupu, targowania się o cenę, a nawet refleksji, jak potoczy się walka i kto wygra? To zbieg okoliczności, że płótno, na którym arystokrata ogląda szpadę, wygląda, jakby samo brało udział w pojedynku. I nie chodzi tu o typowe krakelury, które są dowodem na to, iż każde stare płótno, przed długi czas narażone na ciągłą ruchliwość, doświadcza spękań warstwy malarskiej.

4. Płótno cięte i kłute

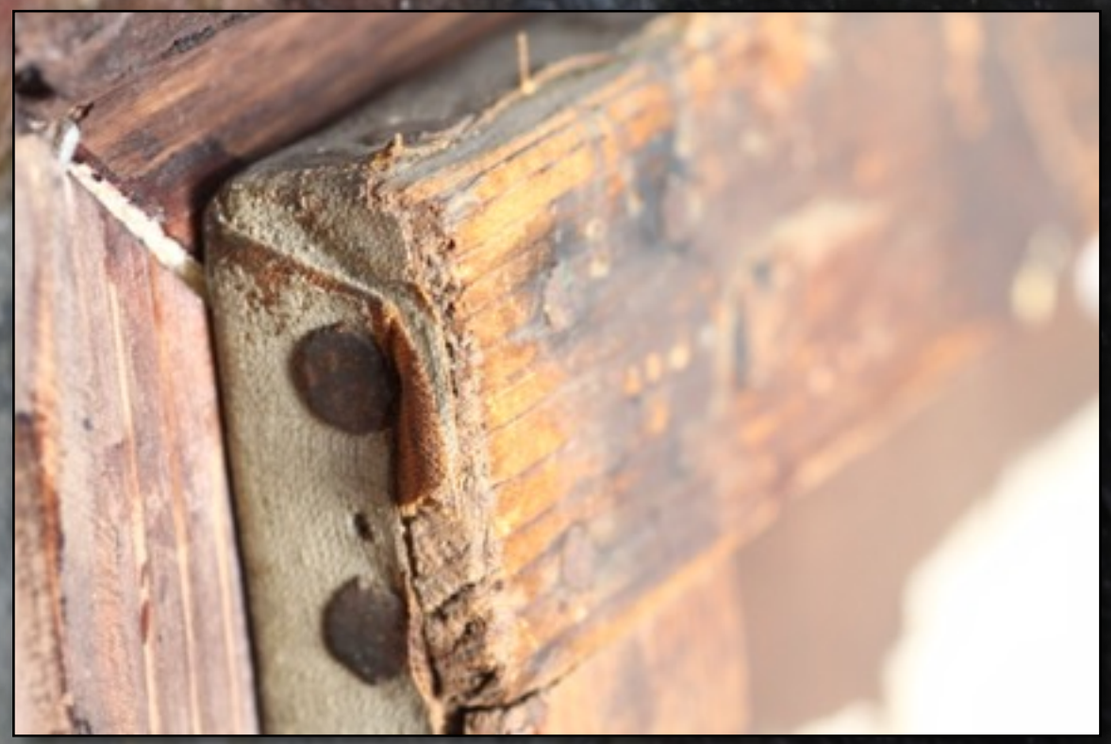
Jeśli spojrzymy na lico obrazu nieco z boku, dojrzymy, że jest ono miejscami wgłębione lub wybrzuszone, co uwydatnia zwłaszcza jednolity, ciemny ton w górnej partii obrazu. Kiedy odwrócimy pracę, zobaczymy, że płótno nosi ślady przebicia lub rozerwania, a owe uszkodzenia zostały zalepione łatami. Być może takie ubytki w płótnie spowodowały zapadnięcia i wyniesienia lica. Choć łatki na odwrociu są widoczne, a ich krawędzie lekko odstające, nie sposób odmówić skuteczności takiemu sposobowi ratowania obrazu. Płótno "trzyma się w sobie", a jego zniszczenie nie postępuje. Choć tkanina ta jest bardzo cienka, przesmarowanie jej gruntem lub klejem zapewniło sztywność i dobre napięcie, mimo braku klinów w krośnie.

Przyjrzymy się również widocznym z boku odwrocia, starym gwoździom tapicerskim, których szerokie i płaskie główki najlepiej sprawdzały się w nabijaniu płótna na blejtram.[1]

Nacieszmy oko - nie tak częstym w końcu - widokiem oryginalnych gwoździ i przymocowanego do nich, kruchego płótna. Ugodzony, przebity i załatany "Arystokrata" jest paradoksalnym świadectwem słabości, ale i siły podobrazia.

[1] Jerzy Werner pouczał, by takie gwoździe miały najlepiej 8-15 mm długości i były nawoskowane lub pokryte żywicą. Por. J. Werner, Podstawy technologii…, op. cit., s. 56.

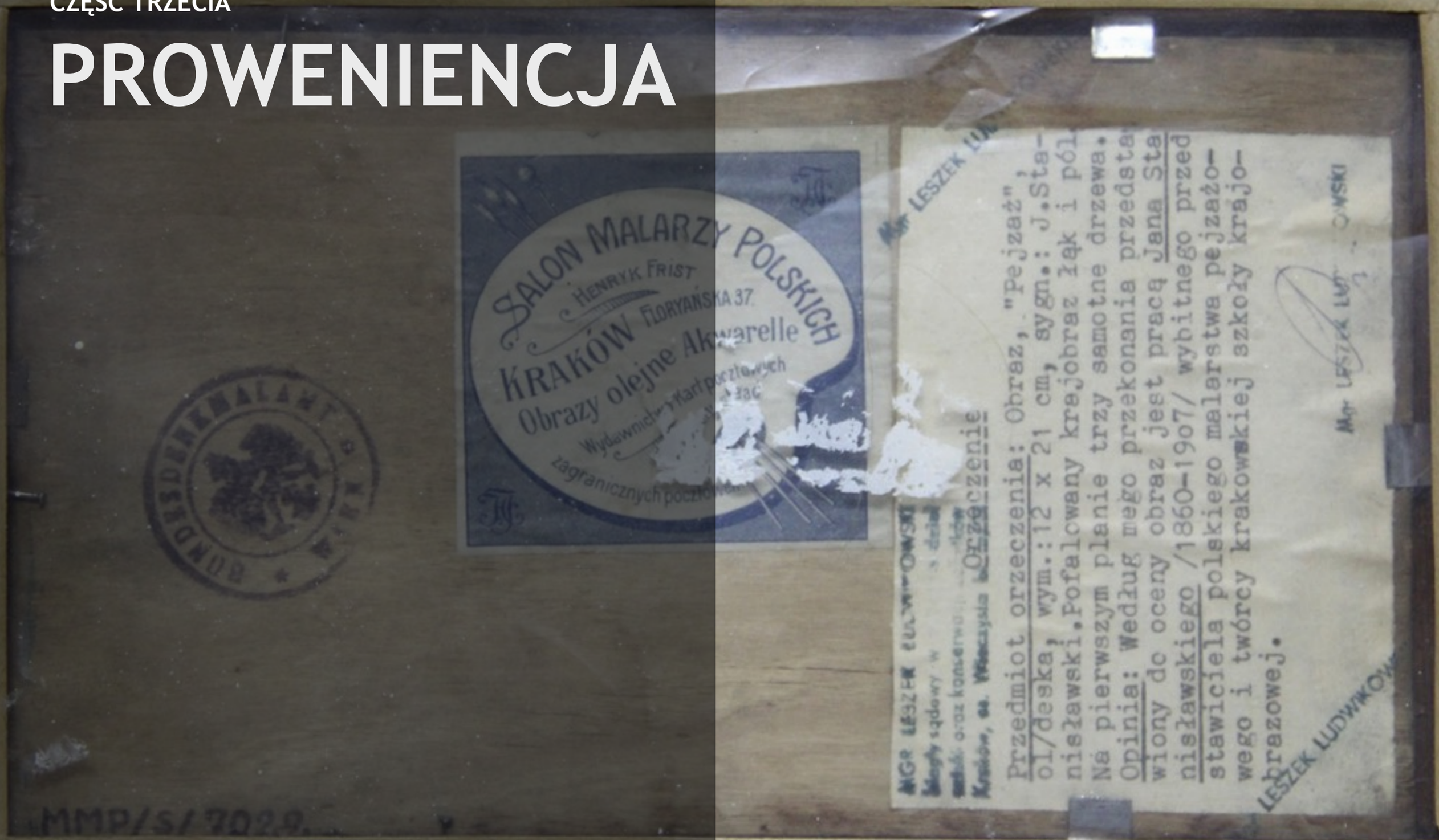
Arystokrata oglądający białą broń, ok. 1880 r., Zygmunt Sokołowski (1859? - 1888)
olej na płótnie o wymiarach 46 x 32,5 cm., sygn. l.d. „Sokołowski”
z kolekcji galerii Artykwariat



Arystokrata oglądający białą broń, ok. 1880 r., Zygmunt Sokołowski (1859? - 1888)
olej na płótnie o wymiarach 46 x 32,5 cm., sygn. l.d. „Sokołowski”
z kolekcji galerii Artykwariat

CZĘŚĆ TRZECIA

PROWENIENCJA



1. Naczynia połączone

PROWENIENCJA

HISTORIA I POCHODZENIE DZIEŁ

Każde zamalowane płótno i drewno to inny świat, inne tradycje, cechy i potrzeby. Każdy obraz to także inna historia. „Proweniencja" to słowo obco brzmiące, tymczasem chodzi tu właśnie o historię, swoistą biografię dzieł.[1]

Na światowym rynku sztuki normą jest „informowanie przy sprzedaży o dotychczasowych losach obrazu: w czyich rękach wcześniej pozostawała, kiedy i za jaką cenę zmieniał właścicieli, do jakich kolekcji był włączony. W Polsce domy aukcyjne tylko sporadycznie zamieszczają w katalogach aukcyjnych informacje o proweniencjach sprzedawanej pracy."[2] Dlatego nasi kolekcjonerzy i galerzyści często narzekają na niewiadome pochodzenie obiektów.[3] To jedna z największych słabości krajowego rynku. Warto dodać, iż nie zawsze tak było, na co wskazuje choćby historyczny przykład praktyki rodzimego kolekcjonera, Atanazego Raczyńskiego.[4]

[1] Więcej na temat biografii przedmiotów pisze: I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy - utowarowienie jako proces*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, pod red. M. Kempnego i E. Nowickiej, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2003, s. 261-264; oraz: *Provenance.The Alternative History of Art*, pod red. G. Feigenbaum i I. Reist, Getty Research Institute, Los Angeles 2012.

[2] P. Sarzyński, Przewodnik po rynku malarstwa, ISKRY, Warszawa 1999, s. 108

[3] Por. D. Żaglewska, Wpływ kapitału kulturowego na polski rynek antykwaryczny, op. cit.

[4] Jak zauważał Piotr Michałowski, ów kolekcjoner gromadził pełną dokumentację zbieranych dzieł, a także sam zalecał przechowywanie korespondencji, rachunków, ekspertyz i wypisów ze zbiorów. Por. P. Michałowski, *Galeria Atanazego Raczyńskiego*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005.

1. Naczynia połączone

Na szczęście odwrocia wielu obrazów zachowały „rzadko kompletne nalepki lub pieczęcie antykwariatów, salonów, domów aukcyjnych. Z tych szczątków dokumentacji, do której należą też rozmaite napisy, oznaczenia depozytowe lub rewindykacyjne, można prześledzić wędrówkę, a niekiedy i historię obrazu.”[5] Każda informacja jest cenna. Kiedy odwrocie obrazu milczy, “przy braku zachowanych archiwaliów jest to praca bardzo żmudna, zaś jej wymierny efekt - graniczy niemal z cudem. Czasem udaje się odnaleźć ślad w dawnym inwentarzu, informację w przedwojennym katalogu aukcyjnym lub reprodukcję w katalogu czy czasopiśmie”[6]

Dzieła muzealne mają przewagę nad tymi galeryjnymi w postaci kart inwentaryzacyjnych, zawierających drobiazgowe opisy wszystkiego, co ważne przy identyfikacji dzieła. Dlatego muzealna dokumentacja jest cennym źródłem informacji nie tylko w zakresie oceny formalnej obiektu, ale też jego pochodzenia, stanu, a także historii wystawienniczej i obecności w kolekcjach. W podobny sposób przedmioty ewidencjonowały salony antykwaryczne DESY przed 1989 rokiem. Dziś taka praktyka byłaby bardzo potrzebna krajowemu rynkowi sztuki, cierpiącemu swoisty głód proweniencji.

Śledzenie losu wielu obrazów pozwala stwierdzić, że muzea i rynek sztuki nie są przeciwstawnymi biegunami czy wręcz wrogimi światami. To raczej naczynia połączone. Czasem rynek dostarcza okazy muzeom, jak w przypadku prestiżowej londyńskiej galerii Colnaghi, specjalizującej się w dziełach dawnych mistrzów, która już w 1899 roku sprzedała „Szklankę wina” Johannesa Vermeera do berlińskiej Gemäldegalerie.[7] Również omawiany w tej części katalogu „Pejzaż” Jana Stanisławskiego dostał się do muzealnej kolekcji z handlu antykwarycznego.

[5] S. Bołdok, *Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800-1950*, Neriton, Warszawa 2004, s. 6.

[6] M. Bryl, *Rynek sztuki w Polsce. Poradnik dla kolekcjonerów i inwestorów*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2016, s. 34.

[7] Dzieje tego zakupu zostały szczegółowo opisane w historii galerii Colnaghi: por. https://www.paperturn.com/uk/flipbook/id/collcortes/past-present-future?pid=NjY6666#/7, dostęp 22.04.2017.

1. Naczynia połączone

Czasem – choć niezwykle rzadko w Polsce – muzea „czyszczą" kolekcje, sprzedając na aukcjach i pozyskując w ten sposób fundusze na nowe zakupy. Bywają kolekcjonerzy zasilający zbiory muzeów – świadomie, w formie darowizny, lub mimowolnie, za pośrednictwem domów aukcyjnych lub marszandów organizujących transakcje. Są w końcu eksperci muzealni, wysoko cenieni przez dilerów sztuki. Ale i znawcy z rynku sztuki wspomagają instytucje swą wiedzą kolekcjonerską czy handlową. Jedni bez drugich – nie funkcjonują w pełni. Nie bez racji na rynku mówi się, że muzealnik tylko wtedy osiągnie pełnię swego znawstwa, gdy oswoi się z dziełami najlepszymi, jak i tysiącem falsyfikatów, obrazów słabszych, wątpliwych, z giełd antyków i pchlich targów.

By dobrze funkcjonować razem, muzea i rynek sztuki powinny wypracowywać wspólne, rozważne rozwiązania na polu dzieł zaginionych w czasie wojny, a dziś krążących po rynku, lub znacjonalizowanych po wojnie i będących dziś przedmiotem roszczeń reprywatyzacyjnych.[8]

[8]T. Pleskot, *Problem własności dzieł sztuki w kontekście reprywatyzacji - wybrane zagadnienia*, [w:] Rynek sztuki. Aspekty prawne, pod red. W. Kowalskiego i K. Zalasińskiej, Lex a Wolters Kluwer, Warszawa 2011, s. 276.

Obrazy miewają biografie skomplikowane i dramatyczne, jak zobaczymy na przykładzie obrazu Władysława Ślewińskiego, sygnowanego pośmiertnie, przez żonę artysty i długo czekającego na ponowne odkrycie na rynku. Zbadanie okoliczności takich wędrówek obiektu wymaga ogromnej wprawy, zręczności i doświadczenia kolekcjonera, antykwariusza lub eksperta. To wysiłek, który się opłaca: im lepiej bowiem obraz zostanie opisany, im więcej o nim wiemy, tym wyższa może być jego wartość, nie tylko poznawcza...

2. Wędrujący Holender

KUSZENIE św. ANTONIEGO, NIEZNANY MALARZ (FASSOR?), XVIII w.

Niewielka scena na desce przedstawia siedzącą postać św. Antoniego Pustelnika, starca z siwą brodą i włosami, przed otwartą księgą z nutami. Mnichowi towarzyszy diabeł w kosmatym kołnierzu, a także demony przypominające fantastyczne zwierzęta.

Obraz nie został sygnowany na licu, jednakże obecność motywu częstego u holenderskich twórców, takich jak David Teniers Młodszy (1610-1690), a także informacje zawarte na odwrociu, pomagają ustalić atrybucję. Na miejscami pociemniałym drewnie widzimy stare napisy wykonane czarnym atramentem: “Die Plage des Antonii [?]/ pinxit Fassor”, oraz “St. Antonius Eremite – pinx. - Fassor”. Możemy więc wywnioskować, że właściciel lub opiekun obrazu posiadał informacje lub przekonanie, iż autorem malowidła był niejaki Fassor.

Niestety, słowniki artystów, spisy malarzy czy bazy rynku sztuki nie zamieszczają żadnych danych na temat tego nazwiska. Być może został popełniony błąd w zapisie, być może słowna informacja o autorze obrazu krążyła tak długo, aż została

2. Wędrujący Holender

zniekształcona. Ponadto autorstwo w dawnej Holandii było rozumiane znacznie swobodniej, niż dziś, rozszerzając się niekiedy na cały warsztat artysty, jego uczniów lub naśladowców. Poszukiwanie precyzyjnej atrybucji jest tu więc tak niemożliwe, jak i niecelowe.

Na szczęście od pewnego momentu możemy dokładnie ustalić ścieżkę wędrówek tajemniczego obrazu. Dzieje zapisane na odwrociu można zacząć od śladów odcisków pieczęci oraz znaku "#3" świadczącego być może o cenie trzech dukatów za obraz.[1] Śledząc dalej historię obrazu, napotykamy drukowaną nalepkę inwentaryzacyjną Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk z numerem 243, pochodzącą z 1932 roku. Dzięki temu zapisowi ustalono sposób pozyskania obrazu: został on podarowany przez Wojciecha Janowicza dla Muzeum im. Mielżyńskich Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, zapisem testamentowym z 1876 roku.

[1] Za tę i inne uwagi na temat obrazu dziękujemę Piotrowi Michałowskiemu, kuratorowi Galerii Sztuki Europejskiej Muzeum Narodowego w Poznaniu.

2. Wędrujący Holender

Ważną informację odnajdziemy również na nalepce w prawym górnym rogu z numerem 1068. Dotyczy ona numeru inwentaryzacyjnego Altes Gemäldeverzeichnis, a więc prowizorycznego spisu dzieł z lat 1939-1940. W 1939 roku wszystkie obrazy z poznańskiego muzeum zostały zarekwirowane przez okupanta, a następnie włączone do zbiorów nowopowstałego Kaiser-Friedrich-Museum Posen, i opatrzone niemieckimi znakami.

Odwrocie dzieła domniemanego Fassora daje świadectwo przynależności do KFMP, także dzięki obecności nalepki z 1941 roku, z opisem obiektu i numerem nowego inwentarza. Powielono tu informację o prawdopodobnym autorstwie obrazu, uczciwie zapisując: “Malarz nieznany” (oryg. “Unbekannter Maler | Fassor?”) Pobliski napis “KFMP/561” również powtarza tę informację. Znaki naniesiono białą farbą wprost na deskę podobrazia oraz powtórzono na ramie obrazu, co było wówczas powszechną praktyką. Wreszcie wędrówka obrazu dobiega końca, o czym informują nas nalepki z podobrazia i ramy: „Inw. Prow. 115 ; Mo 1412”, należące już do Muzeum Wielkopolskiego (od 1950 roku: Muzeum Narodowego) w Poznaniu.

Tak oto odwrocie, opowiadając historię jednego dzieła, skupiło jak w soczewce dwudziestowieczne dzieje poznańskiego muzealnictwa.

MUZEUM NARODOWE W POZNANIU 1

Dział: Malarstwo Obce 2

Autor - Szkoła: F A S S O R / ? / 3

Przedmiot - Temat: Kuszenie św. Antoniego 4

Nr inw. MNP: Mo 1412 5

Kraj, miejscowość 6

Czas powstania 7

Wytwórnia 8

Wymiary - Waga: 23,2 x 18,7 9

Nr części zesp. 10

Nr fonoteki: A 4184 11

Miejsce przechowania: mag. 12

Kategoria: III 13

Materiał, technika: Olej drzewo 14

Data i sposób nabycia: Ze zb. Muzeum im. Mielżyńskich w Pozn.Tow.Przyj.Nauk 15

Cena wartość 16

Znaki, nalepki: KFMP 561 TPN 243 17

Opis (napisy, sygnatury, punce)

Scena malowana en grisaille, w typie teniersowskich "kuszeń". W ciemnej grocie siedząca postać św.Antoniego pustelnika, starca o siwej brodzie i włosach, przed otwartą księgą z nutami.Jasne światło pada z góry na nuty i na głowę pustelnika.Ponież, obok stołu- ławy trupia czaszka i dzbany na wodę.Na stole wysoki krucyfiks.W pobliżu świętego pokraczna postać diabła w kosmatym kołnierzu, z trąbą w ręce.Wyżej z prawej- diabeł w postaci zbliżonej do nietoperza, zawieszonego na lampce przy ścianie.Wikół pustelnika z lewej strony rozświetlony krąg, na którym pojawiają się trzy diabły w postaciach pokracznych zwierząt-świni, koguta i zająca - napastujące pustelnika zza pleców.Tło neutralne,ciemne. 18

Opis techniczny, stan zachowania

Zadrapania farby i rysy na całej powierzchni obraz.Zabrudzenia

Kuszenie św. Antoniego, nieznany malarz (Fassor ?), XVIII w.
olej na desce o wymiarach 18,7 x 23,2 cm
(karta inwentaryzacyjna)

19

PZGK 6 — 2876/74 — 30000

20

MUZEUM NARODOWE W POZNANIU 1

Dział: Malarstwo Obce 2

Autor - Szkoła: F A S S O R

Przedmiot - Temat: Kuszenie św. Antoniego

Nr inw. MNP: Nr 1412 5

Kraj, miejscowość 6

Czas powstania 7

13

Materiał, technika: Olej drzewo 14

Data i sposób: Ze zb. żyński

Znaki, nalepki

Scena malowana en grisaill
W ciemnej grocie siedząca
starca o siwej brodzie i
tami.Jasne światło pada
nika.Ponież, obok stołu-
wodę.Na stole wysoki kruc
postać diabła w kosmatym
prawej- diabeł w postaci
szonego na lampce przy ś
ny rozświetlony krąg, na
w postaciach pokracznych
- napastujące pustelnika

Opis techniczny, stan zachowania

Zadrapania farby i rysy na całej powierzchni obraz.Zabrudzenia

Kuszenie św. Antoniego, nieznany malarz (Fassor ?), XVIII w.
olej na desce o wymiarach 18,7 x 23,2 cm
ze zbiorów Muzeum im. Mielżyńskich Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk

PZGK 8 — 2876/74 — 3000

MUZE
NARODO
W POZNA

Autor - Szkoła

FASSOR /?/

Przedmiot - Temat

Kuszenie ś

Nr inw. MNP

Mo 1412

Kraj, miej

Czas powstani

Data i sposób

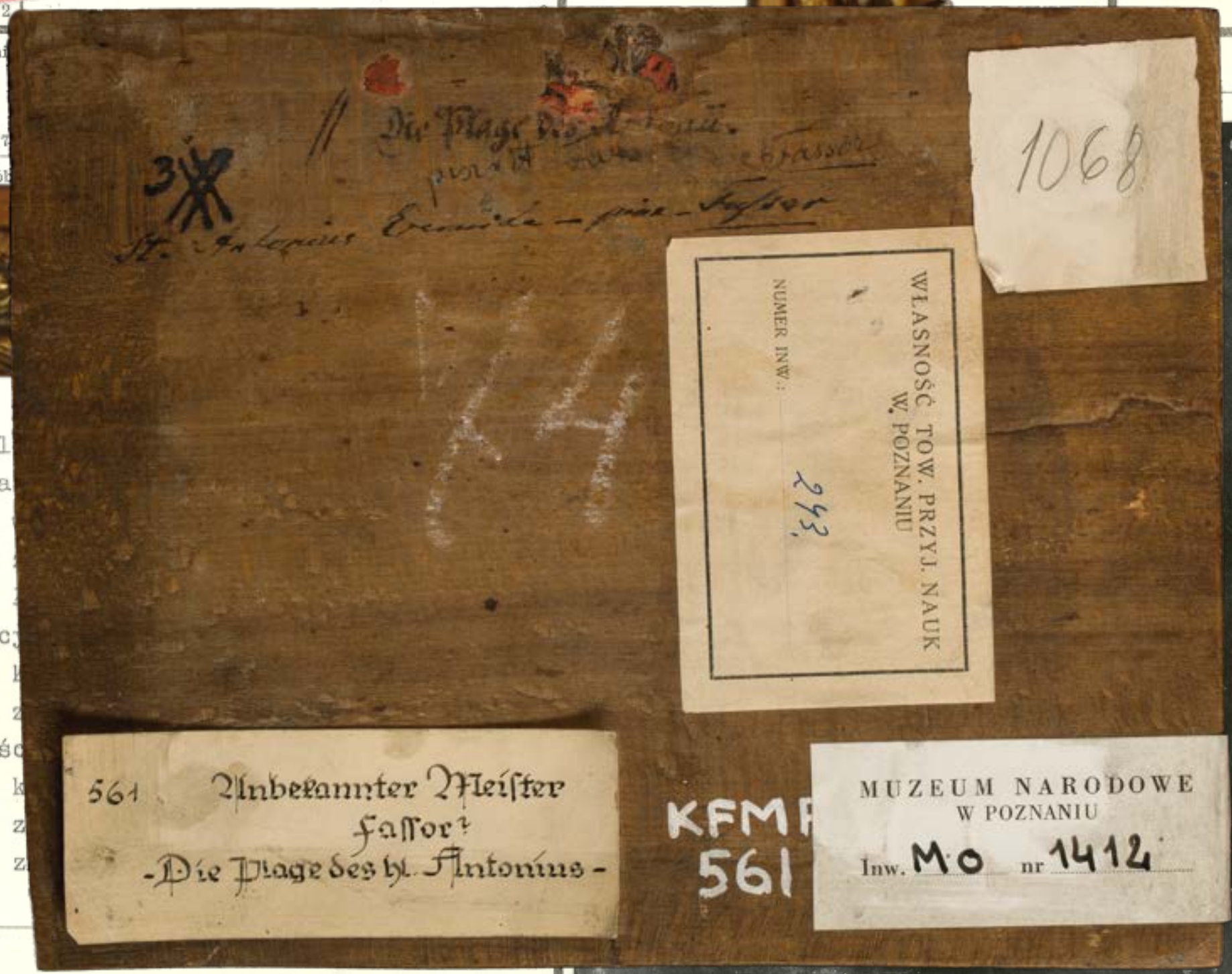
Znaki, na

Opis (napi

Scena malowana en grisail
W ciemnej grocie siedząca
starca o siwej brodzie i
tami.Jasne światło pada
nika.Ponież, obok stołu-
wodę.Na stole wysoki kruc
postać diabła w kosmatym
prawej- diabeł w postaci
szonego na lampce przy ś
ny rozświetlony krąg, na
w postaciach pokracznych
- napastujące pustelnika

Opis techniczny, stan zachowania

Zadrapania farby i rysy na całej powierzchni obraz.Zabrudzenia



Obraz wzmiankowany w: Katalog Galeryi Obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego, I [Obrazy mistrzów włoskich, hiszpańskich, francuskich, niderlandzkich, niemieckich], Poznań 1888, nr 167; oraz: Katalog dzieł malarstwa, rysunku lawowanego i rzeźby ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, pod red. Doroty Suchockiej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2008, nr 383.

3. Pejzaż handlowy

PEJZAŻ, ok.1900

JAN STANISŁAWSKI (1860-1907)

Typowy dla Jana Stanisławskiego, kameralny pejzaż na niewielkiej desce, odznacza się niezwykłą harmonią. Widok pól z kilkoma drzewami i fragmentem nieba ma w sobie równowagę elementów poziomych, takich jak środkowa, ciemnozielona plama roślinności, oraz pionowych: strzelistych sosen i wysokich zarośli na pierwszym planie. Ta swoista miniatura przyrody ukazuje różnorodną pracę pędzla artysty, począwszy od lekkich impastów, przez gładkie niebo, po miejsca odsłonięte, z dyskretnie uwidocznioną deską podobrazia, której barwa staje się kolorem ziemi. Choć historycy sztuki biją na alarm, iż "niemal całe dzieło Stanisławskiego, który w swej pracy nie przywiązywał wagi do spraw technologii, niszczeje"[1], omawiany "Pejzaż" jest w dobrym stanie.

Nic dziwnego, że w 1978 roku w Krakowie przykuł on uwagę muzealników i został kupiony od prywatnego właściciela do zbiorów Muzeum Mazowieckiego w Płocku. Wszystko to, wraz z danymi adresowymi sprzedawcy, wartością pracy, a także opisem obrazu, w tym samym roku skrupulatnie zapisano na karcie

[1] J. Werner, *Podstawy technologii…*, op. cit., s. 101.

3. Pejzaż handlowy

inwentaryzacyjnej obrazu. Nie pominięto wzmianki o niezagruntowaniu pracy oraz sygnaturze “J. Stanisławski” wydrapanej w warstwie malarskiej. Wspomniano także o widocznych na odwrociu: dawnym stemplu, z napisem “BUNDESDENKMALAMT WIEN” dotyczącym wystawy w Wiedniu i nalepce “SALON MALARZY POLSKICH | HENRYK FRIST | KRAKÓW FLORYAŃSKA 37 (...)” odnoszącej się do wystawy w handlu antykwarycznym w Krakowie.

Wreszcie na karcie czytamy o obecności opinii rzeczoznawcy, co mogło pomóc muzealnikom w decyzji o zakupie, a nawet mogło być niezbędnym elementem transakcji. Rzeczywiście, na odwrociu “Pejzażu” naklejono kartkę informującą, iż “(...) według mego przekonania przedstawiony do oceny obraz jest pracą Jana Stanisławskiego (...)” wraz z odręcznym podpisem magistra Leszka Ludwikowskiego, biegłego sądowego w zakresie dzieł sztuki oraz jego pieczęciami imiennymi. Postawiono je zarówno na kartce opinii, jak i samej desce, by utrudnić jakiekolwiek manipulacje dokumentem.

Tak oto obraz scalony został z opinią o sobie, aby nie było wątpliwości co do ustalonej kiedyś atrybucji pracy. Zapewne bliżej naszych czasów zabezpieczono cenne odwrocie przeźroczystą folią. Pozostał jeszcze jeden element, na wypadek, gdyby praca zaginęła lub została skradziona: muzealne numery inwentaryzacyjne na ramie i wprost na desce podobrazia. Zespolenie obrazu ze znakami identyfikacyjnymi stało się tak głębokie, jak wydrapany w farbie podpis artysty.

MUZEUM Mazowieckie w Płocku	Przedmiot OBRAZ Pejzaż	Autor Jan Stanisławski 1860-1907 Szkoła
Dział sztuki 85000,00 zł Nr inwentarza MMP/S/7022 — Wartość 90.000,-	Materiał i technika olej, deska	Kraj, miejscowość, wytwórnia Polska
Data i sposób nabycia 1978 r. Zakup: Stanisław Kozak Kraków ul. Smocza 4 m. 11 Nr księgi wpływu 6556	Wys. Szer. Długość 12,4 x 21,4 cm Format Waga	Czas powstania ok. 1900 r. Numery inwentarzy negatywu 32558

Opis przedmiotu, sygnatury, napisy

Widok pofalowanej okolicy. Pierwsze plany w zielonej tonacji barwnej. Przy dolnej krawędzi szaro-zielono-żółtawe pionowe łodygi z niebieskimi kwiatami. Nieco w głębi jasno- i ciemnozielone oraz żółtawo-zielone pola i łąki. Przy prawej krawędzi brązowo-niebieski fragment pnia sosny, w głębi brązowo-zielono-żółtawo-czerwonawa i brązowo-czerwonawa sosny. Od pasa zieleni ku horyzontowi poziomy pas szaro-żółtych pól przecięty zieloną ukośną wstęgą /drogi?/. Niebo biało-niebieskawe, nad horyzontem różowawe, z białawymi chmurami. Nad horyzontem w dwóch miejscach deska nie zakryta farbą. Kompozycja malowana na desce bez gruntu.

Sygn.l.d./wyskrobaną w w. malarskiej/: "J. STANISŁAWSKI"
Na odwr. deski okrągły stempel z orłem, w otoku: "BUNDESDENKMALAMT WIEN"
Nalepka /szaroniebieski druk/ z pędzlami, paletą i dwukrotnymi inicjałami "HF" oraz tekstem w palecie: "SALON MALARZY POLSKICH | HENRYK FRIST | KRAKÓW FLORYAŃSKA 37. | Obrazy olejne Akwarelle | Wydawnictwo Kart pocztowych | hurtowny skład | zagranicznych pocztówek"

Fotografia

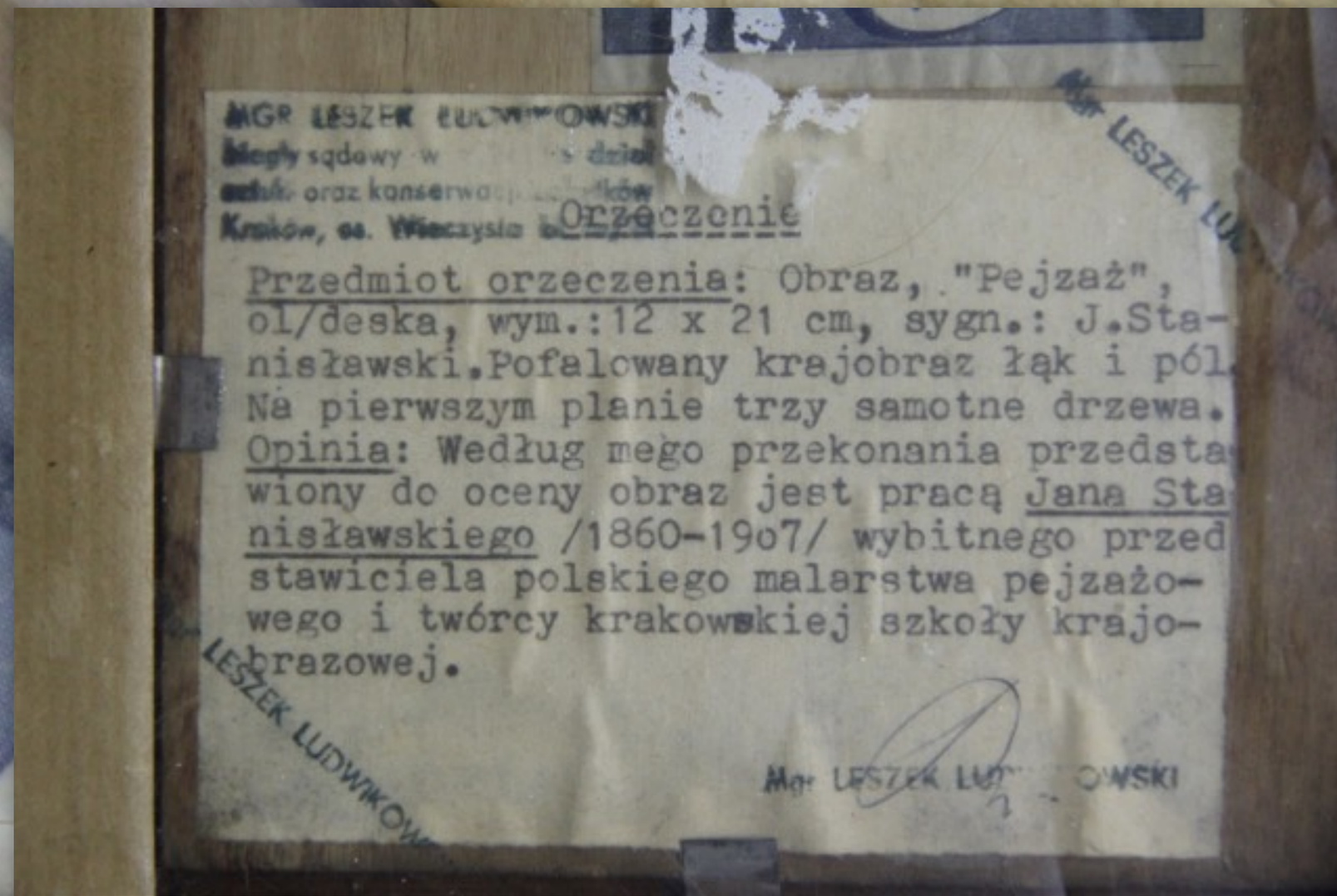
Naklejona ostemplowana opinia /mszp/: "Orzeczenie | Przedmiot orzeczenia: Obraz, "Pejzaż", ol/deska, wym.:12x21 cm, sygn.:J.Stanisławski. Pofalowany krajobraz łąk i pól. Na pierwszym planie trzy samotne drzewa. Opinia: Według mego przekonania przedstawiony do oceny obraz jest pracą Jana Stanisławskiego/1860-1907/ wybitnego przedstawiciela polskiego malarstwa pejzażowego i twórcy krakowskiej szkoły krajobrazowej. Pieczęć: MGR LESZEK LUDWIKOWSKI /biegły sądowy w zakresie dzieł

Karta katalogu muzeałów artystycznych i artystyczno-historycznych

Pejzaż, ok. 1910 r., Jan Stanisławski (1860-1907)
olej na desce o wymiarach 12,4 x 21,4 cm, sygn. „J. Stanisławski”
(karta inwentaryzacyjna)

Pejzaż, ok. 1910 r., Jan Stanisławski (1860-1907)
olej na desce o wymiarach 12,4 x 21,4 cm, sygn. „J. Stanisławski”
ze zbiorów Muzeum Mazowieckiego w Płocku

Obraz wzmiankowany w: *Malarstwo polskie 1890 - 1914 ze zbiorów Muzeum Mazowieckiego w Płocku*, pod red. L. Sobieraja i Z. Chlewińskiego, wyd. MMP, Płock 2005, reprodukowany na s. 89 i wzmiankowany na s. 119.

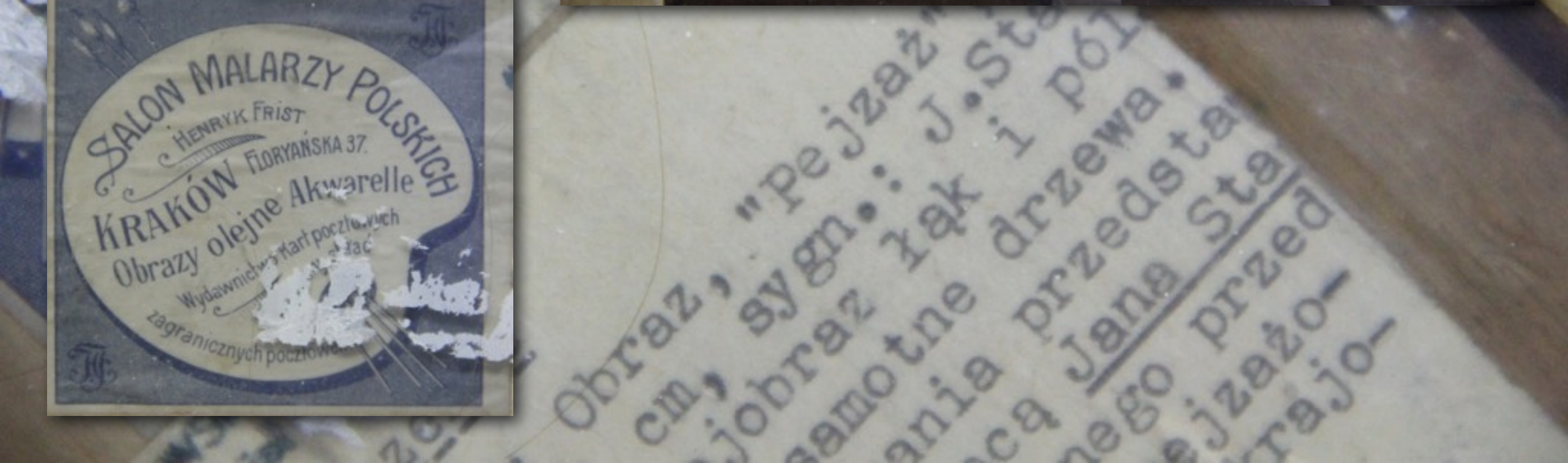


MGR LESZEK LUDWIKOWSKI
Biegły sądowy w [illegible] dzieł sztuki oraz konserwacji [illegible]
Kraków, os. Wieczysta [illegible]

Orzeczenie

Przedmiot orzeczenia: Obraz, "Pejzaż", ol/deska, wym.:12 x 21 cm, sygn.: J.Stanisławski.Pofalowany krajobraz łąk i pól. Na pierwszym planie trzy samotne drzewa.
Opinia: Według mego przekonania przedstawiony do oceny obraz jest pracą Jana Stanisławskiego /1860-1907/ wybitnego przedstawiciela polskiego malarstwa pejzażowego i twórcy krakowskiej szkoły krajobrazowej.

Mgr LESZEK LUDWIKOWSKI



4. Dziejowa układanka

ŻÓŁTE I CZERWONE RÓŻE W WAZONIE, 1912
WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1856-1918)

Czytelniku, czy zwróciłeś uwagę na zapis o sygnaturze? Jak to możliwe, że sygnaturą jest odcisk pieczęci informujący o pośmiertnej spuściźnie, podpisany przez… Eugenię Ślewińską? Czy taki podpis jest w ogóle coś wart?

Zacznijmy od początku: od tego, co widzimy. To martwa natura z kwiatami, których motyw ukazano zarówno w postaci bukietu róż, w dekoracji dzbana oraz jako ornament na chuście wijącej się w dolnej partii obrazu. Jak pisała największa badaczka twórczości Ślewińskiego, Władysława Jaworska: „Można zaryzykować twierdzenie, że w martwej naturze i kwiatach wypowiedział się najpełniej i najbardziej osobiście. I to w sensie emocji, jak i malarskiego kunsztu.”[1]

Ale skąd pewność, że autorem obrazu jest Ślewiński, skoro nie ma jego sygnatury na licu, a jest tylko odcisk pieczęci na odwrociu? Wyjaśnienie tkwi w skomplikowanych dziejach twórczości Ślewińskiego oraz recepcji jego sztuki już po śmierci artysty.

[1] W. Jaworska, *Władysław Ślewiński*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1991, s. 82.

4. Dziejowa układanka

Jak wiemy, był on jednym z głównych przedstawicieli Młodej Polski. Wyjazd do Paryża, a zwłaszcza kontakt z Paulem Gauguinem i tzw. Szkołą Pont-Aven, wywarły ogromny wpływ na Ślewińskiego.

"Pamiętaj, Ślewiński, nie wychodź nigdy ze swojej ciemnej gamy!"[2] - miał powiedzieć kiedyś jego mistrz Gauguin, i to właśnie stonowana kolorystyka oraz klimat nostalgii wyróżniały polskiego artystę. Ale jego kontakty z ojczyzną były nieregularne i po śmierci Ślewińskiego w 1918 roku żona malarza, Eugenia, nie zdołała przewieźć do Polski wszystkich obrazów męża.

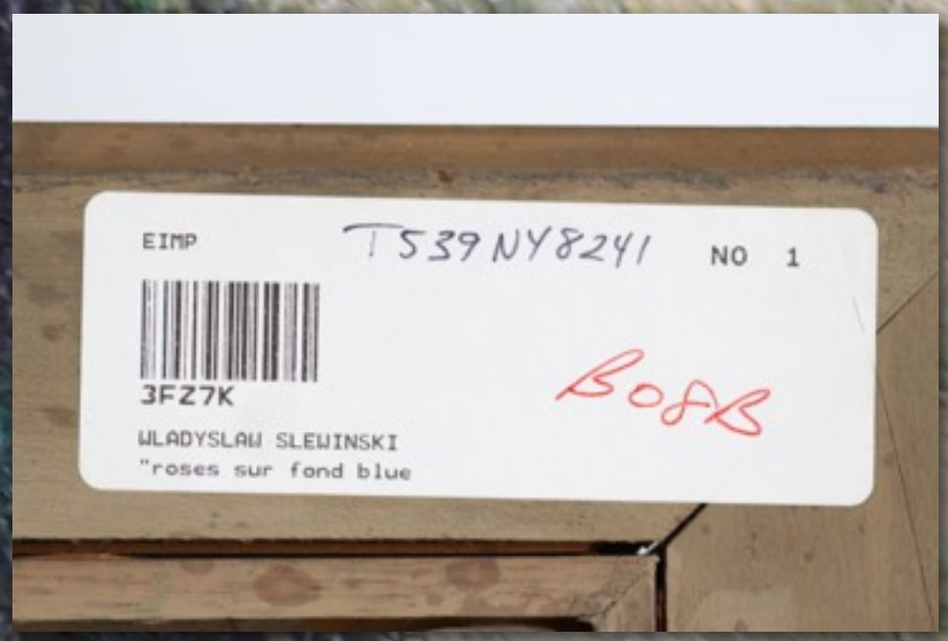
Niepodpisane płótna z pracowni artysty, wdowa po Ślewińskim sygnowała pieczęcią oraz swym podpisem. Kilka lat później umarła, a obrazy przechowywała zaprzyjaźniona, paryska rodzina Primel. Córki państwa Primel, Jeanne Buffetaud i Marié-Louise Lagrange, dysponowały potężną częścią spuścizny po Ślewińskim, ale nie posiadały wiedzy o artyście i jego pozycji w Polsce. Dopiero kiedy w latach 60. XX wieku badaczka twórczości Ślewińskiego, Władysława Jaworska, szukała we Francji jego śladów, spuścizna pośmiertna artysty ujrzała światło dziennie, zaistniała w literaturze i na rynku sztuki.

[2] W. Jaworska, *Władysław Ślewiński…*, op. cit., s. 82.

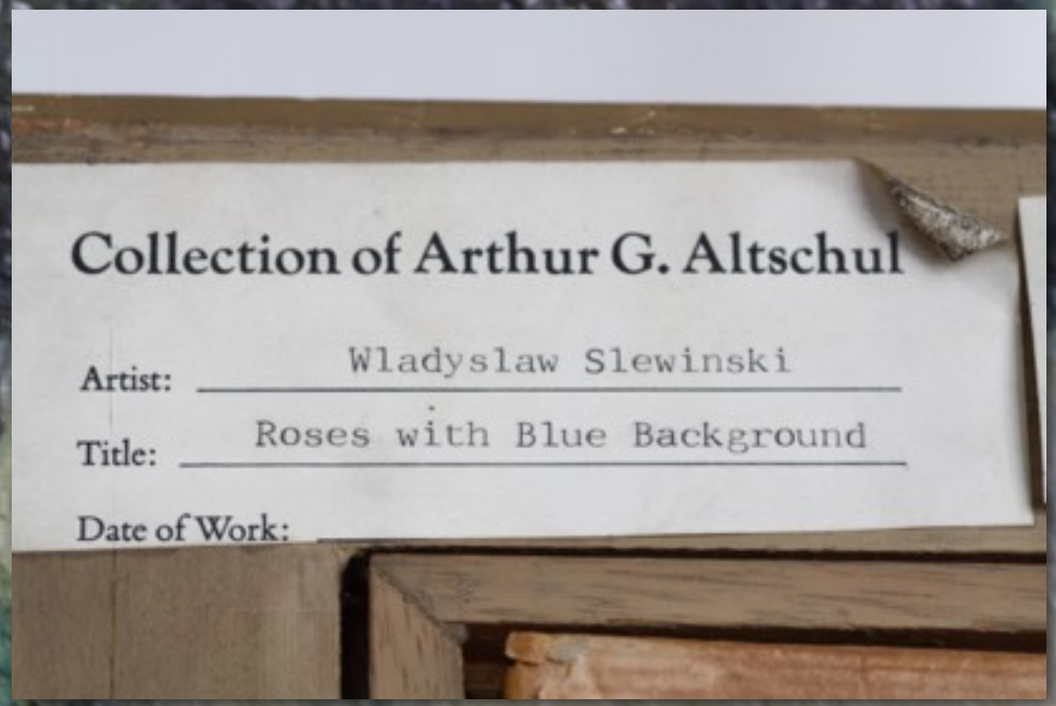
4. Dziejowa układanka

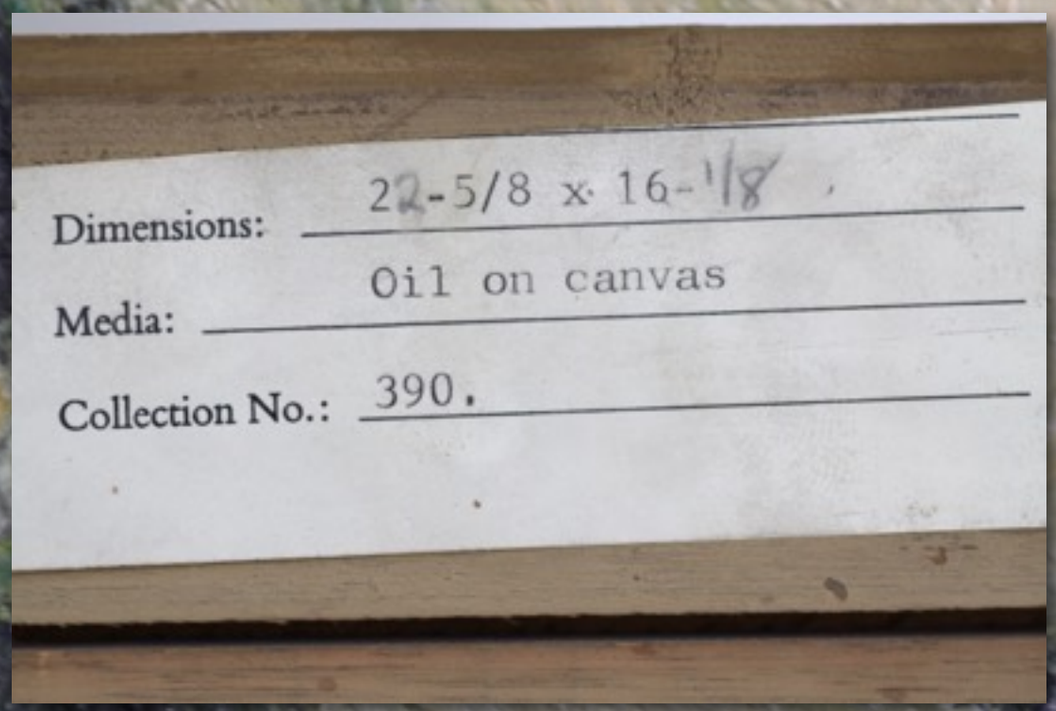
Ślewińskim zainteresował się między innymi Arthur Altschul, nowojorski prawnik, kolekcjoner i filantrop. Martwa natura z różami trafiła więc za ocean, o czym świadczy nalepka obecna na ramie, rozpoczynająca się od słów "Collection of Arthur G. Altschul", zawierająca dane na temat artysty, tytuł dzieła, jego wymiary, technikę oraz numer w kolekcji. U dołu odwrocia zauważyć można także nalepkę „Goldman Sachs", odnoszącą się do firmy, w której pracował Altschul oraz nalepkę domu aukcyjnego Sotheby's New York, gdzie po śmierci Arthura Altschula sprzedano jego kolekcję. Na krośnie możemy zobaczyć również nalepki firm transportowych i liczne numery pisane ołówkiem.

Takie bogactwo informacji o wędrówce obrazu oraz spójność tego, co zapisane na odwrociu z tym, co namalowane na licu, to prawdziwy rarytas kolekcjonerski, marzenie każdego poszukiwacza proweniencji dzieła.

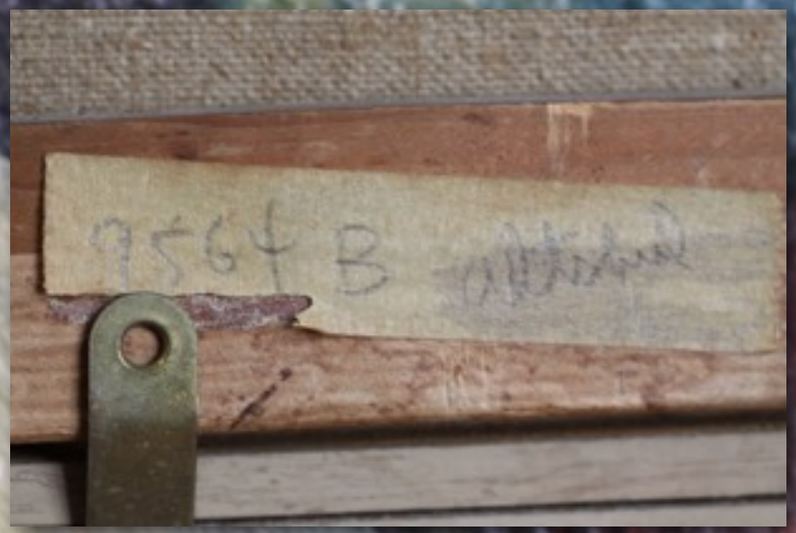


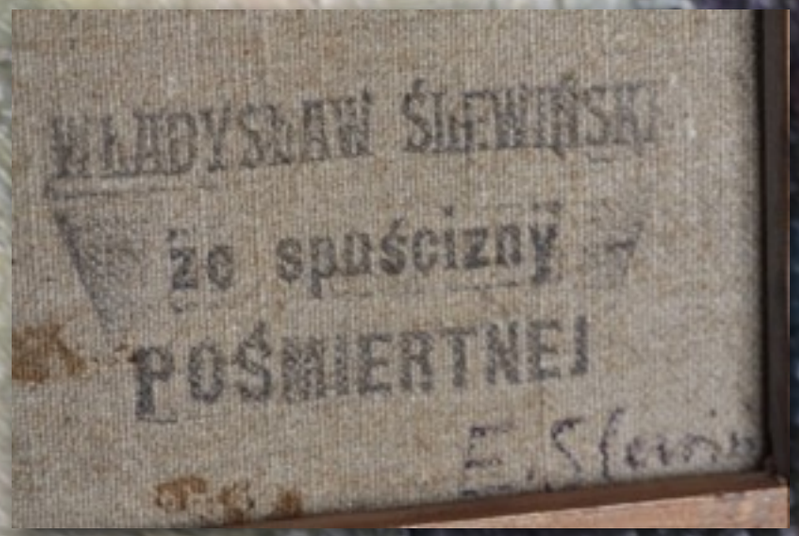
Żółte i czerwone róże w wazonie, 1912 r., Władysław Ślewiński (1856-1918)
olej na płótnie o wymiarach 60 x 43,2 cm., sygn. na odwrociu:"[pieczęć:] WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI |
ze spuścizny | POŚMIERTNEJ | [odręcznie:] E. Ślewińska"





Żółte i czerwone róże w wazonie, 1912 r., Władysław Ślewiński (1856-1918)
olej na płótnie o wymiarach 60 x 43,2 cm
z kolekcji galerii Artykwariat





Reprodukowany w katalogu wystawy Ślewińskiego: W. Jaworska, *Władysław Ślewiński 1854-1918. Wystawa monograficzna*, Muzeum Narodowe w Warszawie 1983, nr kat. 283; oraz w publikacji W. Jaworska, *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1991, s. 112.

Bibliografia

Bieliński J., Zjawiska zachodzące w obrazach, z cyklu: Konserwacja dzieł sztuki, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1949.

Bołdok S., Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800-1950, Neriton, Warszawa 2004.

Bryl M., Rynek sztuki w Polsce. Poradnik dla kolekcjonerów i inwestorów, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2016.

Chassey de É, Dziewańska M., Andrzej Wróblewski: Recto / Verso, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia-Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015.

Dzieło sztuki w konserwacji. Katalog wystawy. Rada Artystyczna Sekcji Konserwacji Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie. Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, 1976.

Feigenbaum G., Reist I. (red.), Provenance.The Alternative History of Art, pod red., Getty Research Institute, Los Angeles 2012.

Jaworska W., Władysław Ślewiński, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1991.

Kopytoff I., Kulturowa biografia rzeczy - utowarowienie jako proces, w: Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej, pod red. M. Kempnego i E. Nowickiej, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2003.

Kwiatkowski K., Portret damy z gronostajem Leonarda da Vinci w świetle badań technologicznych, "Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" II, Warszawa 1957.

Levenson R. S., Badanie techniki oraz materiału obrazu, w: Ekspert kontra dzieło sztuki. Rozpoznawanie falsyfikatów oraz fałszywych atrybucji w sztukach plastycznych. pod red. R.D. Spencera, Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych, Warszawa 2009.

Michałowski P., Galeria Atanazego Raczyńskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005.

Mielniczuk T., Grzegorzewski B., Historia ramy do obrazu, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1977.

Pleskot T., Problem własności dzieł sztuki w kontekście reprywatyzacji – wybrane zagadnienia, w: Rynek sztuki. Aspekty prawne, pod red. W. Kowalskiego i K. Zalasińskiej, Lex a Wolters Kluwer, Warszawa 2011.

Bibliografia

Sarzyński P., Przewodnik po rynku malarstwa, ISKRY, Warszawa 1999.

Schuster-Gawłowska M., Znaki cechowe na odwrociach flamandzkich obrazów na drewnie, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie", Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1992.

Wachowiak M., Fizykochemiczne badania dzieł sztuki - niedocenione, konieczne narzędzie pracy eksperta, historyka sztuki, antykwariusza, w: Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria - praktyka - prawo, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w Warszawie, Warszawa 2012.

Werner J., Podstawy technologii malarstwa i grafiki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków 1985

Wohlleben P., Sekretne życie drzew, Wydawnictwo Otwarte, Warszawa 2016.

Wynne F., To ja byłem Vermeerem. Narodziny i upadek największego fałszerza XX wieku, Rebis, Warszawa 2007.

Zgodzińska, B., O tym, co można odkryć po drugiej stronie obrazu..., Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2004.

Żaglewska D., Wpływ kapitału kulturowego na polski rynek antykwaryczny, Poznań 2016 (praca niepublikowana)

ŻRÓDŁA INTERNETOWE:

Dworak-Mróz M., Rekordowy Picasso cz. 2 na: http://www.artykwariat.pl/blog/2015/06/rekordowy-picasso-cz-2/

Dworak-Mróz M., Surprise, surprise na: http://www.artykwariat.pl/blog/2015/07/surprise-surprise/

Lewandowska A., Dwóch braci, dwie wystawy; Mysli nieuczesane; Wsiąść do pociągu zwanego wystawą i inne wpisy na: https://blog-konserwacja.mnw.art.pl/?tag=pomaranczarka

„Plaża w Pourville" Claude'a Moneta. Konserwacja obrazu na: https://www.youtube.com/watch?v=G9Gwagd0-VE

Trochimowicz A., Wpływ parkietaży na odkształcenia podobrazi drewnianych i stan zachowania warstw malarskich: http://wtd.sggw.pl/pix/files/A.Trochimowicz-streszczenie.pdf

Warner-Johnson T., Howard J., Colnaghi. Past, Present and Future. An Anthology na: https://www.paperturn.com/uk/flipbook/id/collcortes/past-present-future?pid=NjY6666#/7

PO DRUGIEJ STRONIE OBRAZU

Podziękowania

PODZIĘKOWANIA ZECHCĄ PRZYJĄĆ:

Anna Dobaczewska z galerii Artykwariat

Maria Dolata ze Szkoły im. Dąbrówki w Poznaniu

Magdalena Dworak-Mróz z galerii Artykwariat

Katarzyna Męczyńska z Muzeum Narodowego w Poznaniu

Janusz Miliszkiewicz z dziennika Rzeczpospolita

Beata Zgodzińska z Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

Piotr Michałowski z Muzeum Narodowego w Poznaniu

Przemysław Miedziak z FYIAND

Mirosław Wachowiak z Zakładu Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej UMK w Toruniu

Szymon Zaręba z Muzeum Mazowieckiego w Płocku

Tomasz Żaglewski z Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu

A TAKŻE:

Centrum Praktyk Edukacyjnych

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Muzeum Mazowieckie w Płocku

Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu

Solar

PO DRUGIEJ STRONIE OBRAZU
11.05-30.06.2017
ARTYKWARIAT
kurator: DOROTA ŻAGLEWSKA

PATRONI MEDIALNI:

WTK

radio Merkury POLSKIE RADIO

epoznan.pl

art eon magazyn o sztuce

PARTNERZY:

MUZEUM NARODOWE W POZNANIU

Muzeum Mazowieckie w Płocku

PO DRUGIEJ STRONIE OBRAZU

KURATOR: DOROTA ŻAGLEWSKA

KOORDYNACJA: MACIEJ STRZELCZYK

ARANŻACJA EKSPOZYCJI: MICHAŁ BŁASZCZYŃSKI

PROMOCJA: JULIA BŁASZCZYŃSKA

KOORDYNACJA AKCJI „ODWRÓĆ OBRAZ”: ZOFIA MICHALIK

TEKST: DOROTA ŻAGLEWSKA

KONSULTACJA MERYTORYCZNA: MACIEJ STRZELCZYK

PROJEKT GRAFICZNY: WITOLD DOBACZEWSKI

FOTOGRAFIE: MACIEJ STRZELCZYK, DOROTA ŻAGLEWSKA

z wyłączeniem:

„Kuszenia św. Antoniego”, nieznanego malarza (Fassor?)

fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu, PIOTR MICHAŁOWSKI

„Pejzażu” Jana Stanisławskiego

fot. Muzeum Mazowieckie w Płocku

PO DRUGIEJ STRONIE OBRAZU

Galeria ARTYKWARIAT

ul. Paderewskiego 8
(Bazar Poznański)
61-770 Poznań
tel. (+48) 61 855 10 16
info@artykwariat.pl
www.artykwariat.pl