

Joanna Szpor
Akademia Sztuk Pięknych
w Warszawie,
Wydział Konserwacji
i Restauracji Dzieł Sztuki

ODKSZTAŁCONE W FORMIE PŁASKORZEŻBY PORTRETY TYSZKIEWICZÓW Z ŁOHOJSKA. WERYFIKACJA BADAŃ FIZYKOCHEMICZNYCH PRZEZ ODKRYCIA KONSERWATORSKIE

Słowa kluczowe: portret staropolski | kolekcje | Tyszkiewiczowie | Łohojsk | Muzeum Narodowe w Warszawie | technologie malarskie | malarstwo cechowe | badania fizykochemiczne | deformacje półplastyczne | konserwacja

Joanna Szpor: prof. zw. dr hab. sztuki, dr n. humanistycznych UMK Toruń, absolwentka Wydziału Konserwacji ASP w Warszawie, kierownik Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego. Rzeczoznawca dzieł sztuki – m.in. nadzór nad konserwacją oraz badanie techniki i technologii obrazów z kościoła w Żółkwi – „Bitwy pod Parkanami” i „Sobieski pod Wiedniem” (2008–2011). Wieloletnia współpraca z Muzeum Zamojskich w Kozłowiec.

Wnaszej Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego na Wydziale Konserwacji i Renowacji Dzieł Sztuki ASP (WKiRDS ASP) w Warszawie portrety stanowią drugą pod względem liczebności grupę obrazów po malarstwie religijnym. O ile jednak do malarstwa religijnego zwykle znajduje się opracowania, chociażby ikonograficzne, o tyle sytuacja malarstwa portretowego – szczególnie „wyrwanego” z kontekstu całej kolekcji – jest dużo gorsza. Jeśli obraz nie jest podpisany, datowany, pozostają analizy stylistyczne, kostiumologiczne itd. Trzeci, czasem bardzo istotny czynnik – cechy technologiczne ujawnione przez badania konserwatorskie – nie zawsze ma dostateczną bazę dla porównań. Dużym kolekcjom rodowym towarzyszą zwykle przekazy historyczne opracowane już przez historyków i historyków sztuki, są więc przesłanki co do miejsca i czasu powstawania oraz rozbudowywania kolekcji, a nawet warunków i miejsca ich ekspozycji. Rozważane są wpływy pierwowzorów dla danej kolekcji konterfektów – wzorowanie się na starszych portretach lub grafikach czy też uleganie modzie na archaizo-

wanie. Bywały też zbiory prac różnych autorów, o różnym czasie powstania. W naszej praktyce występowały kolekcje takie i takie.

Zamożniejsza szlachta naśladowała modę wielkich rodów. Dodatkowym, silnym impulsem było wprowadzenie w latach siedemdziesiątych XVIII w. mundurów wojewódzkich, w których szlachta portretowała się z insygniami pełnionych urzędów wojewódzkich i powiatowych oraz z herbami. Portretowały się też nierzadko małżonki.

Kondycja wielkich kolekcji rodów magnackich podlegała losom zapisanym w historii krain i regionów, a ich wygląd, nawet w czasach pokoju, zależał z kolei od dbałości właścicieli o ich stan zachowania i warunki ekspozycji. Pomniejsze kolekcje szlacheckich konterfektów nie obroniły się. Po ostatniej wojnie i zmianach ustrojowych wiele z nich uległo zniszczeniu lub rozproszeniu po domach prywatnych spadkobierców, a wyrabowane – dużo później – były sprzedawane w powojennych antykwariatach jako pojedyncze egzemplarze „NN”.

Niezwykłym zrzędzeniem losu ocalał i trafił do mojej Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego na WKiRDS ASP w Warszawie zbiór portretów par małżeńskich z rodziny Wardęskich herbu Godziemba, zapoczątkowany parą portretów z IV ćwierci XVIII w. Ostatnie portrety pochodzą z początku XX w. Dzięki opisaniu na odwrociu płótna personaliów osób portretowanych oraz nazwisk malarzy i daty wykonania portretu można było prześledzić nie tylko rodzinne koligacje, ale i określić czas, jaki poświęcał malarz na stworzenie *in situ* danego konterfektu.

Pierwszymi portretami okazały się nieznane historykom sztuki portrety Teresy z Krosnowskich Garbowskiej (il. I) i jej męża – Józefa Garbowskiego, pisarza ziemskiego łęczyckiego, namalowane w 1789 r. i opisane osobiście na odwrociu płótna przez uważanego za jednego z najciekawszych portrecistów II połowy XVIII w. malarza – Józefa Faworskiego. Cały zbiór dziewięciu portretów został po konserwacji wystawiony w Radziejowicach i opatrzony katalogiem¹.

Portret Teresy z Krosnowskich Garbowskiej stał się tematem pracy magisterskiej, w zakres której – oprócz wykonania jego konserwacji – wchodziły

¹ Katalog *Portrety rodzinne z dworu polskiego. Kolekcja rodziny Wardęskich herbu Godziemba*, kurator wystawy Joanna Szpor, Radziejowice 2007, praca magisterska Z. Soińskiej, *Konserwacja portretu Teresy z Krosnowskich-Garbowskiej pędzla Józefa Faworskiego, 1789, z kolekcji rodziny Wardęskich herbu Godziemba*, promotor prof. J. Szpor, Warszawa 2008. Badania FTIR i GC-MS dr Irmina Zadrożna.



Il. I. Portret Teresy z Krosnowskich-Garbowskiej z 1789 r. pędzla Józefa Faworskiego. Wersja skorygowana przez malarza na życzenie portretowanej. Na skutek uprzeczystnienia się wierzchnich warstw tempery, uwidoczniły się dwa łokcie, część bindy, wachlarz na stoliku zakrytym czerwonym płaszczem, oraz czarna binda z krzyżykiem zamieniona na koraliiki.



Il. IA. Wersja w pierwotnym układzie kompozycyjnym. Zdjęcie w podczerwieni (IR).

badania fizykochemiczne nad techniką i technologią warsztatu Józefa Faworskiego oraz badania porównawcze z zachowanymi w muzeach portretami tego artysty².

Prowadzone w badaniach oznaczenia dotyczące rodzaju użytych pigmentów – dla określenia palety malarskiej, z wybarwieniami podstawowymi – rozróżniającymi w stratygrafii próbek warstwy o spoiwie olejnym od białkowych – mogliśmy poszerzyć o badanie FTIR i GC–MS dla dokładnego ustalenia składowych spoiw. Dzięki rozpoznaniu spoiwa jako temperowe (olej lniany + jajo + guma z drzew wiśniowych) i ustaleniu kolejności nawarstwień można było odtworzyć cały proces twórczy. Faworski seryjnie szykował podobrazia pod przyszłe portrety. Miał namalowane i upozowa-

² J. Szpor, Z. Soińska, *Para nieznanych literaturze portretów z kręgu szlacheckiego końca XVIII w., pędzla Józefa Faworskiego. Konserwacja i pierwsze badania techniki malowania*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 2, s. 17–30.

ne postaci; w przypadku kobiety – ubrana w suknię według najnowszych trendów mody; szlachcic natomiast – w żupanie i kontuszu. Malarz ruszał w drogę od dworu do dworu z furką „półproduktów”. Na życzenie osoby portretowanej dokonywał szybkich korekt stroju i ozdób oraz malował twarz noszącą rysy osoby portretowanej. We dworze, aby nanieść istotne szczegóły, posługiwał się farbami o podobnym składzie, szybko schnącego spoiwa temperowego. Tak więc po raz pierwszy na podstawie badań spoiw mogliśmy dowodnie określić niemałe – w stosunku do kompozycji i stroju – zmiany dokonane autorsko w trakcie malowania portretu Teresy Garbowskiej. Nie można ich nazwać „przemalowaniem”, choć na takie mogą wyglądać. Dowód badawczy, tj. rodzaj użytego do malowania spoiwa, jest tu bardzo miarodajny. Inne argumenty i analiza są równie przekonujące, ale o wiele dłuższe w wywodzie i oparte na komparatyście np. uprzeczystniania się oryginalnych warstw malarskich w portretach Faworskiego i ujawniania tym samym zmian autorskich (il. I i IA).

Dla konserwatora zabytków zbiór sarmackich portretów z rodu Tyszkiewiczów z Łohojska przechowywany w magazynach Muzeum Narodowego w Warszawie stanowi swoistą archaiczną zagadkę z powodu swego wyglądu świadczącego o „licznych przejściach”. Reperacje obrazów, renowacje oraz zabiegi zabezpieczające ich marną kondycję nadały im sztywność kurdybanu. Z tego też powodu kolekcja nie była w całości prezentowana publiczności. Eksploracja zbiorów zawartych w magazynach Muzeum Narodowego w Warszawie okazała się możliwa dzięki porozumieniu dwustronnemu między Muzeum Narodowym w Warszawie a Akademią Sztuk Pięknych. Za zgodą komisji wewnętrznych, w skład których wchodzi historycy sztuki poszczególnych działów, pozyskujemy obiekty zabytkowe na prace kursowe i magisterskie, stąd zgoda na poszukiwanie ciekawych „obektów” na siatkach magazynu. Dzięki tej współpracy możemy podejmować bardziej interdyscyplinarne badania, wsparte chociażby wiadomościami zawartymi w kartach muzealnych, opracowaniami z zakresu historii sztuki i dyskusjami z ich autorami.

Pośród 36 portretów postaci z rodu Tyszkiewiczów zwróciły moją uwagę portrety o bardzo rzadko odnotowywanych trójwymiarowych deformacjach uwypuklających samą postać. Uwypuklenia przetwarzające osobę sportretowaną w swego rodzaju „płaskorzeźbę” sięgały nawet kilku milimetrów nad płaszczyznę podobrazia, a od strony odwrocia stanowiły negatywową formę wklęsłą portretowanej osoby (il. 6.1).



Il. II. Portret Zuzanny ze Skarżyńskich i jej męża Michała Jaxy-Kwiatkowskiego (ok.1790), własność prywatna. Stan przed konserwacją – wypuklenia modelunku w formie reliefu.

Zjawisko trójwymiarowości nie było prawdopodobnie wywołane tylko i wyłącznie fatalnymi dla kolekcji, a odnotowywanymi w pamiętnikach warunkami przechowywania obrazów w Łohojsku³. Z podobnymi wypukleniami postaci portretowanej spotkałam się przy konserwacji dwóch portretów pary małżeńskiej Zuzanny ze Skarżyńskich Jaxa-Kwiatkowskiej i jej męża Michała Jaxy-Kwiatkowskiego – pułkownika kawalerii Wielkiego Księstwa Litewskiego (il. II). Oba portrety powstały na północno-wschodnich terenach dawnej Rzeczypospolitej⁴. Czyż byłaby w tym zbieżność związana z recepturami warsztatów portretowych działających na tamtych terenach? Niestety, w latach, kiedy oba obrazy poddane były konserwacji, nie mieliśmy jeszcze możliwości przeprowadzenia tak szerokich badań, jakie wykonaliśmy obecnie na portretach Tyszkiewiczów.

Podejmując prace badawcze i konserwatorskie prowadzone w ramach prac magisterskich nad kolekcją z Łohojska, zakładałam konsekwentne –

³ „...sale muzealne zwykle pozamykane i nigdy nie ogrzewane, tak że tam było zawsze jak w lodowni”, J. Tyszkiewicz, *Tyszkiewicziana. Militaria. Bibliografia. Numizmatyka. Ryciny. Zbiory. Rezydencje*. t. 1, Poznań 1903, s. 81.

⁴ Portrety Jaxa-Kwiatkowski. Karteczka pisana ręcznie z wiadomością o miejscu pochówku: „Zuzanna ze Skarżyńskich, żona Michała Jaxy-Kwiatkowskiego, pułkownika kawalerii, W. Ks. Litewskiego 1790 roku, spoczywa w grobowcu Jaxa-Kwiatkowskich w Piasztowianach”.



Il. 1. *Portret Leo Tyszkiewicz kasztelana lubelskiego*. Zdjęcie w świetle odbitym. Stan przed konserwacją.



Il. 2. *Portret Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL*. Zdjęcie w świetle odbitym. Stan przed konserwacją.



Il. 3. *Portret Michała Tyszkiewicza starosty strzałkowskiego*. Zdjęcie w świetle odbitym. Stan przed konserwacją.

niechby i przyczynkarskie – gromadzenie danych technologicznych i technicznych związanych z portretowym malarstwem staropolskim. Zaprosiłam do współpracy historyków sztuki – autorów latami gromadzonej w kartach muzealnych dokumentacji dotyczącej portretów z galerii rodowych będących w posiadaniu Muzeum Narodowego. Podczas trwania prac konserwatorskich przy trzech portretach Tyszkiewiczów z Łohojska zwoływane były komisje trójstronne – do: 1. *Portretu Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego*, nr inw. MP 3197 MNW (2012/2013 roku); 2. *Portretu Michała Tyszkiewicza, starosty strzałkowskiego*, nr inw. MP 3104 MNW (2014/2015); 3. *Portretu Michała Tyszkiewicza, hetmana polnego Wielkiego Księstwa Litewskiego*, nr inw. MP 3170 MNW (2014/2015) (il. 1, 2, 3).

Z uwagi na bardzo rozbudowany kwestionariusz pytań z zakresu konserwacji wspieranej zarówno wyprzedzającymi, jak i trwającymi równocześnie badaniami analitycznymi, chemicznymi oraz fizycznymi, tzw. *Dokumentacja konserwatorska* dla każdego z obrazów stała się monografią badawczą danego portretu, zarówno z zakresu techniki wykonania oryginału, jak i nawarstwień wtórnych – nieoryginalnych. Dane te rodziły następne pytania – o wpływ samej techniki malowania na przyczyny deformacji, jak też dodatkowych czynników, które mogły wpłynąć na uwypuklenia portretów (np. dawne renowacje). To z kolei rodziło pytania o zapisy w archiwach domu Tyszkiewiczów, o zapiski i dokumenty wydatków, być może na zapłatę artyście (?), a może renowatorowi (?), wreszcie o zakres tych renowacji.

Prześledzenie literatury już istniejącej i usytuowanie każdego z konserwowanych portretów w genealogii rodu, w typologii stylistycznej malarstwa sarmackiego, kostiumologii czy wreszcie sprawdzenie prawdziwości inskrypcji i opisanych nad konterfektem godności i herbów wymagało osobnej kwerendy i konsultacji. Sprawdzone fakty implikowały wspólną dyskusję z historykami sztuki nad prawidłowym odczytaniem form kostiumu, kolorystyki, znaczenia gestu itd. Kwestie dodatkowe – takie jak opisanie warsztatu malarskiego w konfrontacji z malarstwem europejskim czy systemu prezentacji rodowych portretów w zamkach i pałacach magnackich, powierzono dodatkowemu kopromotorowi. Bazą dla dotyczącej zagadnienia deformacji rozprawy teoretycznej stawał się też materiał badawczy pobrany oraz zinterpretowany „warstwa po warstwie” *in situ* przy każdym z obrazów w trakcie konserwacji poszczególnych dzieł w ramach trzech prac magisterskich z zakresu konserwacji.

Obiecujące wyniki bardzo szeroko zakrojonych badań pozwoliły dodatkowo aplikować z tematem *Badania technik malowania galerii portretowej Tyszkiewiczów z Łohojska oraz przyczyn nietypowych deformacji płócien i warstwy malarskiej* o częściowe dofinansowanie projektu badawczego w systemie badań statutowych na WKiRDS ASP w Warszawie w latach 2014–2016⁵.

BADANIA FIZYKOCHEMICZNE

Każda z przeprowadzonych w ramach prac magisterskich konserwacji obrazu wymagała rozbudowanych badań fizykochemicznych. Podstawowa dokumentacja fotograficzna rejestrowała wygląd i stan obrazu przed, w trakcie i po konserwacji w świetle widzialnym (VIS) i odbitym, promieniach rentgenowskich (RTG) podczerwieni (IR) oraz pozafiolecie (UV). Rodzaj luminescencji mogliśmy również analizować dzięki dodatkowemu badaniu mikroskopowemu (VIS–UV) przekrojów stratygraficznych warstw malarskich⁶.

Novum w rejestrowaniu wizualnym powierzchni obrazu – skaniny 3D (skanowanie metodą triangulacyjną) – było możliwe dzięki zastosowaniu prototypowego skanera z głowicą laserową skonstruowanego w ramach grantu NCN we współpracy z Instytutem Podstawowych Problemów Tech-

⁵ Kierownik tematu badań statutowych i promotor prac magisterskich z zakresu konserwacji i interpretacji badań analitycznych dla trzech portretów Tyszkiewiczów z Łohojska – prof. Joanna Szpor.

⁶ Laboratorium Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

niki PAN⁷. Metodą tą udokumentowane zostały odkształcenia portretów: *Michała Tyszkiewicza, hetmana polnego WXL* oraz *Michała Tyszkiewicza, starosty strzałkowskiego*. Rejestracji powierzchni dokonano przed konserwacją i zaraz po konserwacji, aby móc monitorować w przyszłości ewentualną „pamięć kształtów” materii obrazów.

Badania analityczne miały w podstawowym zakresie umożliwić oznaczenie rodzaju włókien w płótnach podobrazia, rodzaju przeklejenia płótna pod zaprawę, warstwowości zaprawy, jej wypełniaczy i spoiwa, wstępne określenie spoiw metodą wybarwień na przekrojach próbek, stratygrafię poszczególnych partii malowidła oraz wstępne określenie spoiw, a także bazowych pigmentów, w tym tzw. pigmentów datujących (tj. wprowadzanych na rynek ze znaną datą wynalezienia). Badania te wykonano w Laboratorium Badań Specjalistycznych WKiRDS. Poszerzono je dzięki współpracy z innymi jednostkami: w Międzyuczelnianym Instytucie Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki przeprowadzono badania spoiw metodą spektrometrii w podczerwieni (FTIR), na Wydziale Chemii Politechniki Warszawskiej oraz na Uniwersytecie Warszawski wykonano badania metodą chromatografii gazowej połączonej ze spektrometrią mas (GC–MS), a na Wydziale Geologii UW – badania poszczególnych pigmentów lub mikroobszarów metodą nieniszczącą SEM–EDS (elektronowa mikroskopia skaningowa) oraz rentgenowską analizę fluorescencyjną (XRF)⁸. Wszystkie dane gromadzone są przez prowadzącego konserwację w formie opisów i rejestracji wizualnej w tzw. *dokumentacji konserwatorskiej*, a następnie „przekładane” poprzez interpretację na technikę i technologię oryginału, ze szczególnym uwzględ-

⁷ Nr grantu NCN umowa NCN UMO-2011/N/HS2/01936. Kierownik – Katarzyna Górecka, *Innowacyjny pomiar deformacji wielkoformatowych obrazów na płótnie z wykorzystaniem zdalnych metod optycznych oraz jego zastosowanie w dokumentacji, projektowaniu i ocenie konserwatorskich rozwiązań technicznych*. Zob. prezentacja wyników badań w niniejszym tomie, w bloku tematycznym dotyczącym kolekcji portretów Tyszkiewiczów z Łohojska: K. Górecka, *Mierzyć znaczy badać. Pomiar nietypowych deformacji obrazu z kolekcji rodowej Tyszkiewiczów za pomocą prototypowego skanera laserowego 3D*; A.D. Potocka, A. Rzeszutek, *Problematyka deformacji portretów z kolekcji Tyszkiewiczów z Łohojska jako przyczynek do badań nad malarstwem staropolskim z końca XVIII*.

⁸ Badanie SEM–BSE oraz XRF Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. Nazwy badań oraz metodyka zob. J. Rogóż, *Zastosowanie technik nieniszczących w badaniach konserwatorskich malowideł ściennych*, Toruń 2009, oraz Z. Kaszowska, *Możliwości i ograniczenia metod analitycznych stosowanych w badaniach technologicznych gotyckich malowideł tablicowych*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Krakowie” 2010, t. 19, s. 137–149.

nieniem stosowanych spoiw, pigmentów oraz ze wskazaniem warstw wtórnych – tu: przemalowań.

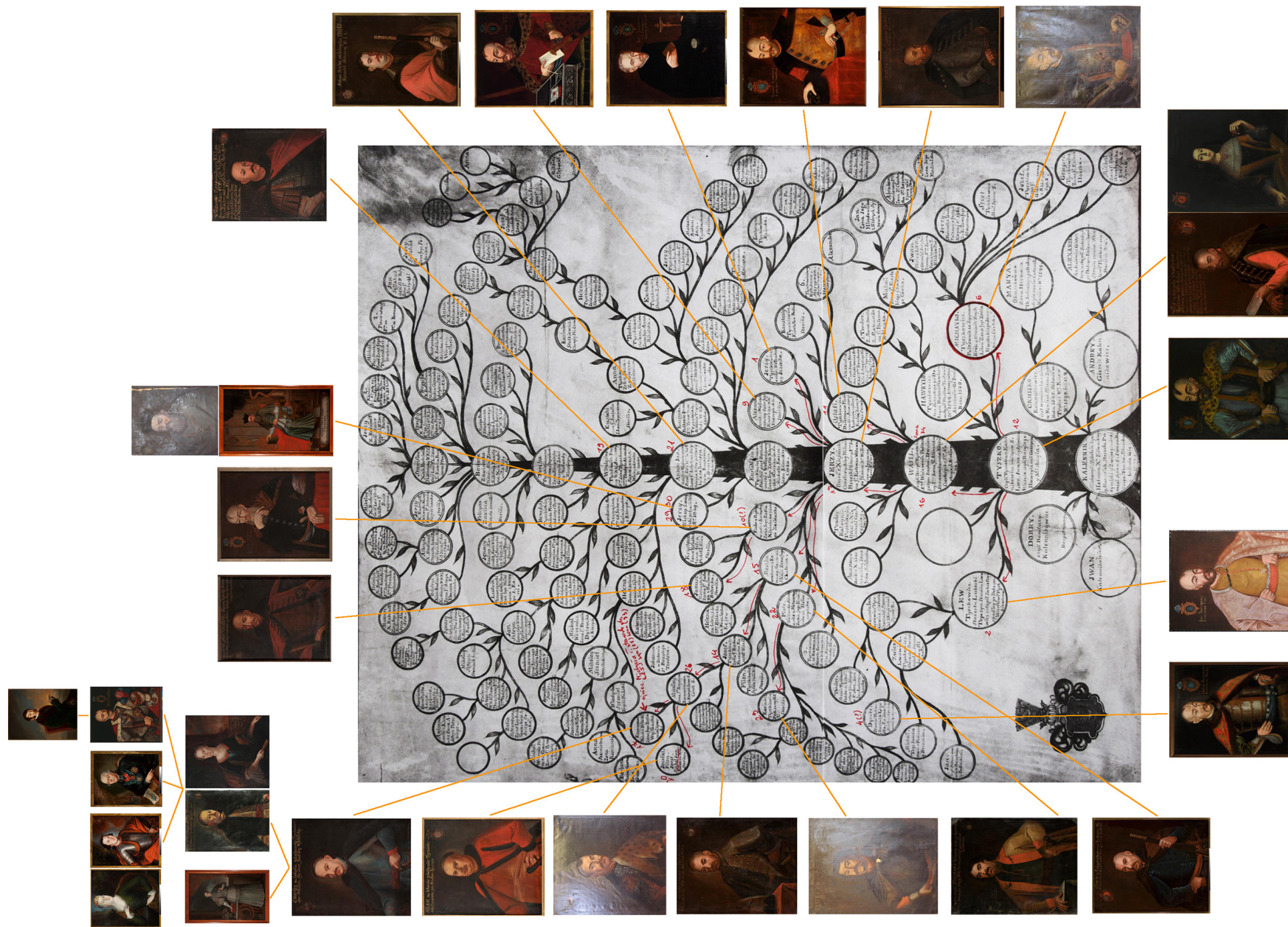
Pierwszego przeglądu zbioru portretów z rodu Tyszkiewiczów dokonano przy wyborze konterfektu *Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego* na pracę magisterską⁹ (il. 1). Oprócz intrygujących nas odształceń portret ten wpisuje się w grupę 12 postaci (spośród 36), w ujęciu do bioder, zbliżonych do siebie upozowaniem i rysami twarzy. Jest on reprezentantem cyklu portretów imaginacyjnych utrzymanych w kanonie staropolskiego malarstwa historycznego. Portrety tego rodzaju mają podobne wymiary – ok. 90 × 70 cm, malowane są one na płótnie pokrytym czerwono-brązową zaprawą i tworzą bardzo spójną grupę malarską, która mogła wyjść z jednego warsztatu malarza cechowego¹⁰. Portret Leo Tyszkiewicza jest więc reprezentantem sporej części kolekcji, a jednocześnie jednym z ośmiu uwypuklonych w formie reliefu. Z racji podjęcia konserwacji obrazu zakładano różne uwarunkowania mogące mieć wpływ na tak nietypowe odształcenia. Zagadnieniem podstawowym było odczytanie w tym procesie roli oryginalnej techniki malowania i technologii warsztatu, a następnie materiałów wtórnych – tu głównie przemalowań.

Drugiej selekcji pod kątem odształceń dokonano przy wyborze dwóch następnych portretów. Oba portrety wpisywały się w grupę płócien o podobnym charakterze deformacji (siedem obrazów) co portret Leo Tyszkiewicza, ale z dodatkowymi uwarunkowaniami: pierwszy – podobny w prezentowaniu pozy oraz zbliżony strojem i rozmiarami do serii portretów starszlacheckich – *Portret Michała Tyszkiewicza, hetmana polnego WXL* (nr inw. MP 3170 MNW) (il. 2); drugi – *Portret Michała Tyszkiewicza, starosty strzałkowskiego* (nr inw. MP 3104 MNW) (il. 3) zbliżony rozmiarami również do tej serii głównie z powodu przycięcia kompozycji i formatu, ale odmienny w sposobie malowania.

Wchodząc już w czysto konserwatorski temat – *Konserwacja Portretu Michała Tyszkiewicza, hetmana polnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, z II poł. XVIII w. (?) z Łohojska. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie* – mu-

⁹ Praca magisterska Anny Orkowskiej napisana pod kierunkiem Joanny Szpor: *Konserwacja Portretu Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego, z II poł. XVIII w. (?) z kolekcji w Łohojsku. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie. Przyczynek do badań nad wpływem techniki i technologii malarskiej na specyficzne deformacje płaszczyzny obrazu*, nr albumu 8562.

¹⁰ Zob. A. Krupska, J. Szpor, A. Orkowska, *Technika i technologia XVIII-wiecznych portretów staropolskich na przykładzie Portretu Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego* w niniejszym tomie.



Il. 4. Drzewo genealogiczne rodu Tyszkiewiczów z 1700 roku, malowane gwaszem i rysowane piórkem na pergaminie. Konfiguracja portretów z galerii Łochojskiej, A. Rzeszutek

sieliśmy odnieść się do treści napisów na obrazach, poprawianych podczas dawnych renowacji. Odkryciem stało się niepublikowane dotąd drzewo genealogiczne rodu Tyszkiewiczów z 1700 r., które dyplomantka odnalazła w Bibliotece Narodowej¹¹. Inskrypcja na portrecie brzmi: *Michał Tyszkiewicz / Hetman WXL*; na drzewie genealogicznym: *MICHAYŁO Tyszkowicz / za Zygmunta / Króla Strażnik Woysk / Litew. Zona Jego Zofia / Eustahiego Jacy= / nicza Córka* (il. 4.2). W innych genealogiach, np. Józefa Tyszkiewicza, przy osobie Michała znaleźć można adnotację z datą 1540, zgodnie z którą był to *piąty syn Tyszki, sławny w rycerskich dziełach pułkownik za Zygmunta (Starego) i strażnik wojsk Litewskich*. Dalej sprawdzając, zauważymy, że nie znajduje się on w spisie hetmanów¹². W *Genealogii* Włodzimierza Dworzaczka zapis brzmi: *Michał + po 1549, dworz. Król. 1533 Petronela, wd. po Michale Glińskim*¹³. Tu odsyłam do pracy magisterskiej i pozostawiam głos historykom sztuki, jako że imię żony nie zgadza się – ale być może miał on kolejno dwie żony...¹⁴

Dla ułatwienia sobie i innym badaczom A. Rzeszutek розміściła 36 konterfektów ze zbioru Muzeum Narodowego na odnalezionym przez siebie drzewie genealogicznym, sygnalizując jednocześnie, iż zapisy na nim widniejące nie zawsze są identyczne z inskrypcjami na portretach i z zapisami w innych genealogiach rodu Tyszkiewiczów (il. 4.1 i il. 4.3) Poza drzewem genealogicznym z 1700 r. znalazł się tym samym Michał Tyszkiewicz, starosta strzałkowski (zm. ok. 1762 r.), syn uwzględnionego na drzewie jego ojca – Emanuela, starosty czeczerskiego (il. 4.3).

Jakimi istotnymi dla zleceniodawcy wiadomościami kierował się malarz, umieszczając taką, a nie inną inskrypcję na obrazie? Nam pozostało sprawdzić, czy nie uległy one zmianom przy „odświeżaniu” polegającym na przemalowywaniu oryginału.

¹¹ Drzewo genealogiczne zostało w oryginale wykonane jako rysunek piórkciem i gwaszem, na pergaminie o wymiarach 57,6 × 47,5 cm, nr sygn. R.21378/III. Stan obiektu wymaga konserwacji. Praca magisterska A. Rzeszutek, *Konserwacja Portretu Michała Tyszkiewicza, hetmana polnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, z kolekcji z Łohojska. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie*, WKiRDS ASP w Warszawie, promotor prof. Joanna Szpor, nr albumu 8884.

¹² *Poczet hetmanów Rzeczypospolitej. Hetmani litewscy*, red. M. Nagielski, Warszawa 2006. Por. także W. Kojalowicz-Wijuk, *Herbarz rycerstwa w. x. Litewskiego: tak zwany Compendium czyli o klejnotach albo herbach, których familie stanu rycerskiego w prowincjach wielkiego księstwa Litewskiego zażywają*, Poznań 2002, s. 141.

¹³ W. Dworzaczek, *Genealogia. Tablice*, Warszawa 1959, s. 177.

¹⁴ A. Rzeszutek, praca magisterska, *Zagadnienia historyczne, [w:] Konserwacja portretu Michała Tyszkiewicza...*, t. 1, cz. 1, s. 14–38.



Il. 4.1. Zapis dotyczący *Leo Tyszkiewicza* zm. ok. 1515 r.



Il. 4.2. Zapis dotyczący *Michała Tyszkiewicza* hetmana polnego WXL, zm. 1549 r.



Il. 4.3. Zapis dotyczący *Michała Tyszkiewicza* starosty strzałkowskiego zm. 1762 r. syn Emanuela Tyszkiewicza.

W napisie na portrecie *MICHAŁ TYSZKIEWICZ / HETMAN POLNY WXL* nie stwierdzono zmiany treści inskrypcji ani przemalowywania liter; nie było też poprawek na herbie „Leliwa”. W inskrypcji pod herbem „Leliwa” *LEO TYSZKIEWICZ / KASZTELAN LUBE*. również nie zmieniono treści, chociaż napis był przemalowany i poprawiony dość topornie, ale „po formie”. Oryginalny napis, odsłonięty w trakcie konserwacji, wykonany był przy użyciu złota w proszku i żółcieni – aurypigmentu.

Inskrypcja na trzecim z konserwowanych przez nas obrazów – *Michał na Łohoysku y Berdyczowie Tyszkiewicz / Sta Strzałkowski Syn Emanuela Stycziecier. Poioł / żonę Reinę corke Jana Sarskiego z Mariany Swykowskiej* – została przemalowana z zachowaniem treści spodniego napisu. O ile jednak oryginalna inskrypcja pisana była cienko i wykończona kunsztownymi szeryfami, aurypigmentem na spoiwie z oleju orzechowego, o tyle napis wtórny prowadzony farbą na spoiwie z oleju lnianego, niedbale i grubo, nie zmieścił się w granicach tła i skończył się dopiero w polu herbu (il. 5). W trakcie obecnej konserwacji pozostawiono przemalowanie, ścieniając tylko wierzchnie zbrunatniałe werniksy.

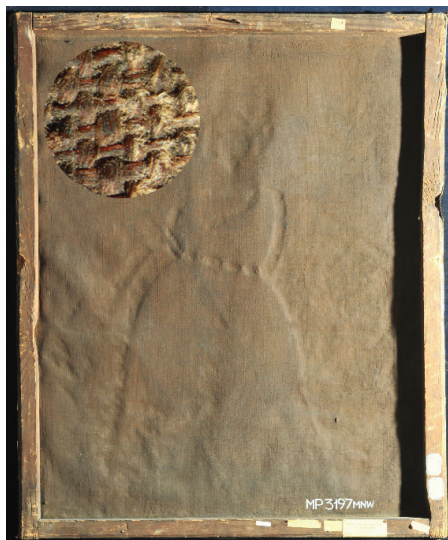
Dawne renowacje zwykle polegały na umyciu powierzchni obrazu, a niekiedy dodatkowo na przemalowaniu „po formie”, a od strony odwrocia – na oczyszczeniu i przesączeniu płóciennego podobrazia ciekłą substancją, która według renowatorów miała wzmacniać i chronić rewers płótna przed wpływem wilgoci. Portrety Tyszkiewiczów odświeżane były mniej lub bardziej radykalnie od strony lica, czyli warstwy malarskiej, natomiast od strony rewersu przesączono je dodatkowymi „mediami”, na ogół w obrysie krosien. W przypadku Tyszkiewiczów zastosowane były od strony odwrocia różne



Il. 5. Portret Michała Tyszkiewicza starosty strzałkowskiego. Przemalowany napis powtarzający mocno przemyte litery oryginalnej inskrypcji.

substancje: skrobia, klej glutynowy i szelak – *Portret Leona Tyszkiewicza* (il. 6.1); jajo kurze, olej lniany, kalafonia z woskiem (wiek XX) – *Portret Michała Tyszkiewicza, hetmana WXL* (il. 6.2); klej glutynowy – *Portret Michała Tyszkiewicza, starosty strzałkowskiego* (il. 6.3).

Portret starosty strzałkowskiego podlegał nie tylko renowacjom, ale bardzo radykalnym zmianom. Jego format dopasowany do portretów „w uję-



Il. 6.1. *Leo Tyszkiewicz* – odwrocie przed konserwacją. *Leo Tyszkiewicz* – zdjęcie mikroskopowe przesyconego klejem i szelakiem płótna z łamiącymi się poszczególnymi włóknami.



Il. 6.2. *Michał Tyszkiewicz* hetman polny WXL – impregnowane klejem i zalane woskiem.



Il. 6.3. *Michał Tyszkiewicz* starosta strzałkowski, zarówno odwrocie, jak i lico przesycone mediami mającymi wg. wiedzy dawnych renowatorów wzmocnić kondycję obrazu.

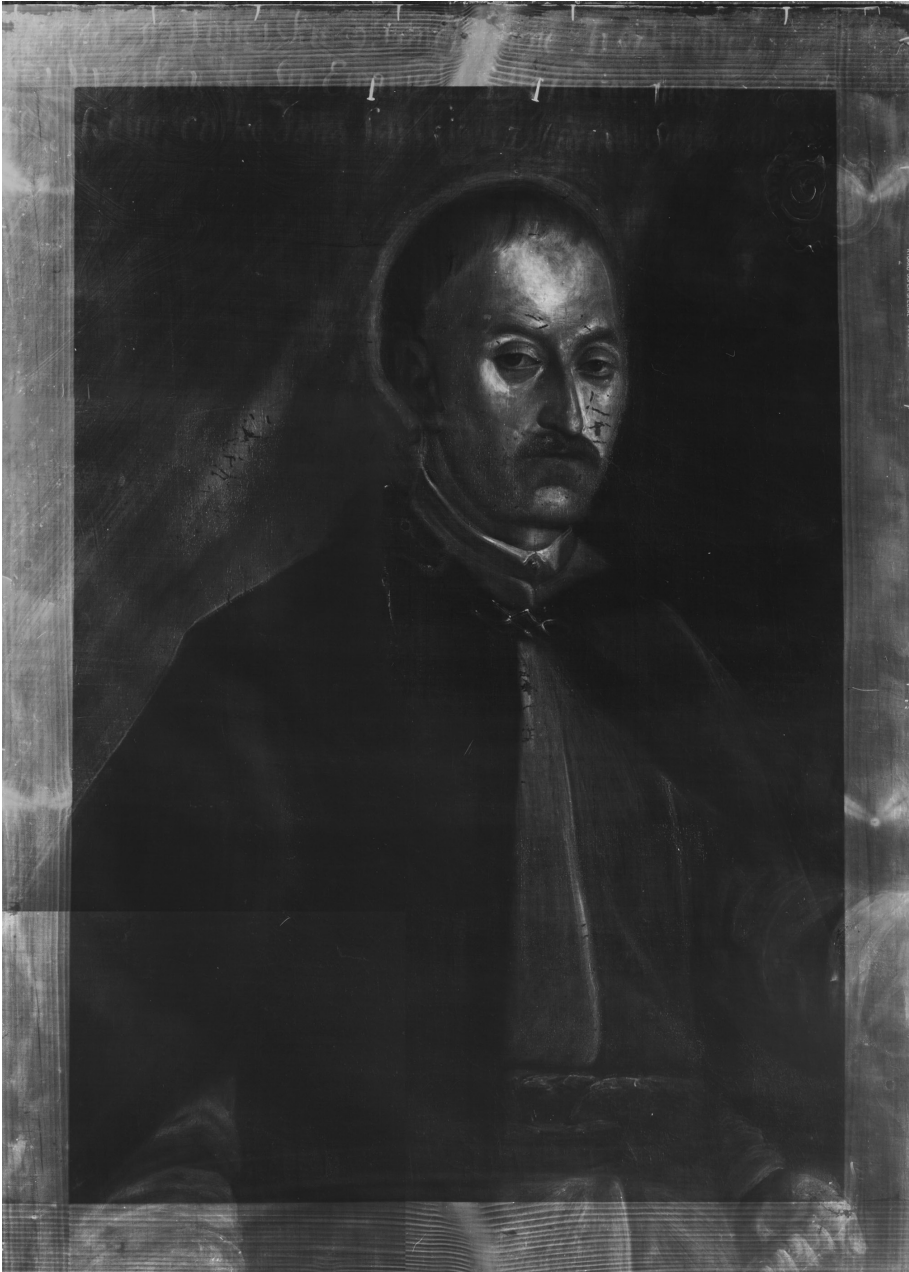
Il. 6. Rewersy podobrazii płóciennych z portretów Tyszkiewiczów, przesycone kolejno różnymi substancjami „wzmacniającymi” podobrazia.



Il. 7. Michał Tyszkiewicz starosta strzałkowski – symulacja wycięcia portretu z przedstawienia całopostaciowego (?). Symulacja T. Poznysz.

ciu do bioder” (92 × 67 cm) uzyskano przez obcięcie kompozycji. Podobrazie przycięto u dołu i wzdłuż lewego boku postaci i rozpięto na wtórnym blejtramie¹⁵ (il. 7, 8). Tu, dla dochodzenia przyczyny takiego formatowania, przywołana musiała być wiedza dotycząca rozłokowywania portretów całopostaciowych i tych w ujęciu do bioder, zarówno w zamku w Łohojsku,

¹⁵ Praca magisterska: T. Poznysz, *Konserwacja Portretu Michała Tyszkiewicza, starosty strzałkowskiego, z II poł. XVIII w. (?) z kolekcji z Łohojska. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie*, promotor prof. Joanna Szpor, nr albumu 8897. Praca teoretyczna tegoż, *Przyczynki do badań nad modyfikacjami formatów i kompozycji portretów staropolskich w kontekście funkcjonowania galerii rodowych na przykładzie konserwacji Portretu Michała Tyszkiewicza, starosty strzałkowskiego, z II poł. XVIII w. z kolekcji z Łohojska. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie*, kopromotor dr Marcin Zgliński.



Il. 8. *Michał Tyszkiewicz starosta strzałkowski* – zdjęcie RTG naniesione na fotografię portretu / Il. Roman Stasiuk/. Widoczna różnica w ułożeniu lewego przedramienia wychodzącego poza kadr blejtramu, oraz jego grubości, w stosunku do wtórnie domalowanej lewej dłoni.



Il. 9. Zaznaczony zakres przemycia spodniej kompozycji po dokonaniu zmiany formatu. Symulacja T. Poznysz.



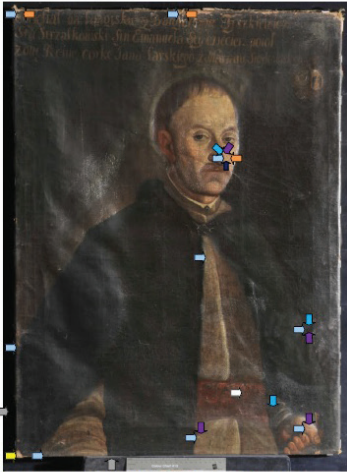
Il. 10. Zakres przemalowań z dawnej renowacji zasłaniających oryginalne lewe przedramię i maskujących przemycia kontusza. Domalowano wtedy nową dłoń, znacznie mniejszą w proporcjach ułożoną na główni karabeli ze spodniej wersji portretu. Symulacja T. Poznysz.

jak też w innych kolekcjach pałacowych¹⁶. Przeprowadzono również porównanie portretu z jego symulacją w wymiarze całopostaciowym. Takie ustalenia były istotne dla głównego tematu pracy magisterskiej, czyli zakresu konserwacji obrazu.









Nie chcąc przepisywać całych tomów dokumentacji konserwatorskich i analiz, posłużę się dalej „pismem obrazkowym” – rejestracją fotograficzną i naniesionymi na poszczególne ujęcia tzw. mappingów – oznaczeń miejsc pobrania próbek do badań, rejestracji nawarstwień wtórnych pokrywających oryginał, zniszczeń i dawnych reperacji (il. 9 i 10). W miarę możliwości postaram się też pokazać przykładowo, jakimi przesłankami kierowaliśmy się przy podejmowaniu decyzji o rozmiarze własnej ingerencji.

¹⁶ Tamże, t. 2, s. 52, [za] R. Aftanazym, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 3: *Województwo trockie. Księstwo żmudzkie. Inflanty Polskie. Księstwo Kurlandzkie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 239.

TABELE STRATYGRAFICZNE



Zaznaczono miejsca pobrania próbek:

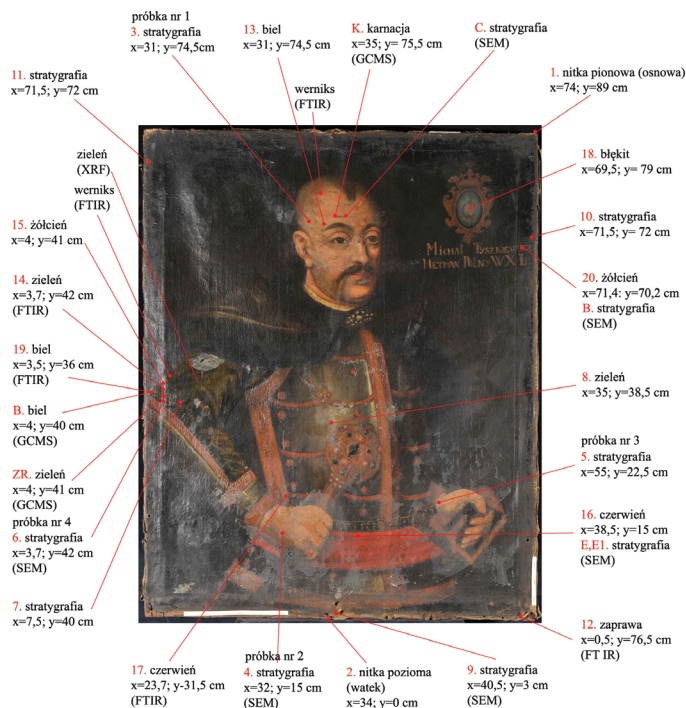
1.  : do badania budowy stratygraficznej.
2.  : do badania wypełniacza warstwy zaprawy
3.  : do badania pigmentów warstw malarskich
4.  : do identyfikacji włókien
5.  : do badania składu werniksu metodą FTIR
6.  : do badania spoiwa warstwy zaprawy metodą FTIR
7.  : do badania spoiwa wtórnej warstwy malarskiej metodą GC-MS
8.  : do badania wypełniaczy metodą SEM-EDS

Il. 11. Miejsca pobrania próbek do badań sprawdzających budowę oryginału i zmian wtórnych.

Ze względu na przyświecające pracom główne pytanie o przyczynę odkształceń portretów z Łohojska wszystkie badania ogólnie nazywane fizykochemicznymi najpierw zestawiane były i analizowane pod kątem odczytania oryginalnej techniki malowania. Niezbędne okazało się poszerzenie analityki spoiw o GC-MS w warstwach spodnich, odczytanych jako oryginalne, oraz wierzchnich – jeżeli były to przemalowania (il. 11). Tu same analizy nie były argumentem, ale wsparciem dla znajomości warstwowej budowy obrazu w danej technice, dla określenia czasu, w którym obraz powstał, i odczytania symptomów starzenia charakterystycznych dla danych materiałów – czyli dla wiedzy i doświadczenia osoby przeprowadzającej konserwację obrazu.

PORTRET MICHAŁA TYSZKIEWICZA, HETMANA POLNEGO WIELKIEGO KSIĘSTWA LITEWSKIEGO

Usuwanie przemalowań z oryginalnej warstwy malarskiej wsparto obserwacją mikroskopową i odczytaniem warstwowej budowy oryginału, gdzie bazą jest tempera tłusta, a laserunki tworzące ostateczny kolor w niektórych partiach konterfektu – w technice olejno-żywicznej. W cienko malowanych partiach tła przebija kolor brunatno-czerwonej zaprawy, tworząc



Il. 12. Portret *Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL* – stan przed konserwacją. Miejsca pobrania próbek i cel ich badania.



Il. 13. Portret *Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL* – zdjęcie luminescencji wzbudzonej promieniowaniem pozafioletowym starych wielowarstwowych werniksów kryjących retusze i przemalowania, oraz jasne świecenie warstw wosku.



Il. 14. Portret *Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL* – koloryt obrazu o usunięciu zbrunatniałych werniksów. Przemalowania karnacji twarzy i rąk zidentyfikowane obserwacją mikroskopową porównywaną w wynikami badań i analizą techniki i technologii malowania.



Il.15A. Portret *Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL* – twarz pokryta pożółkłymi werniksami i przemalowaniami w innej tonacji niż oryginał. Na brodzie i wokół ust retusze maskujące przypalenia warstwy malarskiej.



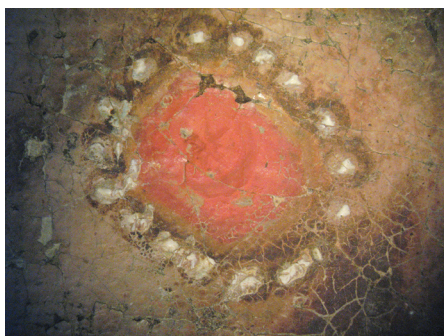
Il. 15B. Portret *Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL* – oryginalna, zimna w odcieniu tonacja twarzy – widoczny warstwowy sposób budowania modelunku. Stan po usunięciu przemalowań.

Il. 15B1. Portret *Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL*. Stan po konserwacji.

z warstwą malarską wypadkową koloru ostatecznego. W partiach karnacji malarz stosował tzw. podmalówki kolorystyczne – np. jasne partie karnacji były podmalowane jasnoróżowym kolorem z dodatkiem bieli ołowiewej, na uprzednio wykonanym szkicu rysunkowym twarzy (il. 15A, il. 15B). Ciemne elementy twarzy, tj. zarost i włosy, podrysowane były dodatkowo ciemną farbą z subtelnie zaznaczonymi pojedynczymi włoskami. Półcienie nałożono bardzo cienko odcieniem „cielistym”, a dzięki prześwitywaniu przez nie spodniej warstwy zarostu malarz uzyskał chłodny odcień szarości w półcieniach. Dłonie mają bardziej płaską formę i budowa ich kończy się na kilku półlaserunkach i dorysowaniu bardziej kryjącą bielą „anatomii” żył (il. 16A, il. 17, tab. I). Proszę porównać uzyskiwanie tych efektów z techniką malowania Leo Tyszkiewicza (il. 20 i il. 24). Przemalowania karnacji cielistym kolorem – zarówno twarzy, jak i dłoni trzymającej buzdygan – miały



Il. 16A. Portret *Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL* dłoń pokryta werniksami i cienką, nierejestrowaną badaniami fizycznymi wtórną karnacją.



Il. 16B. Portret *Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL* – herb Leliwa odsłonięty spod przemalowania.

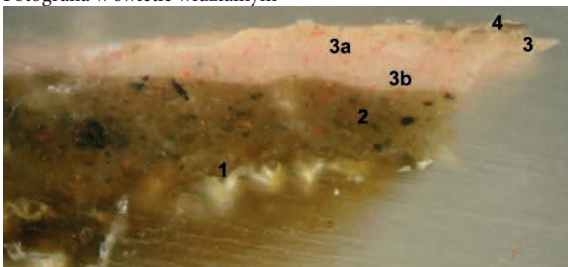
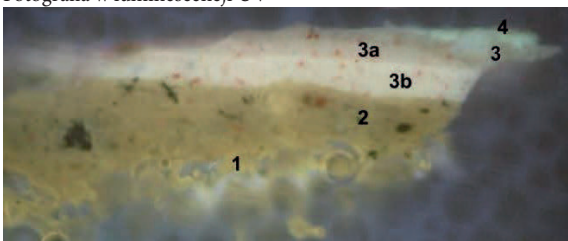
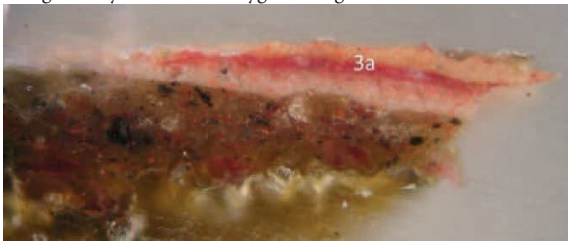


– dłoń oczyszczona spod przemalowań maskujących liczne drobne wykruszenia oryginału i siatkę „spękań starych”

za zadanie przykrycie powstałych w oryginalnej warstwie malarskiej ciemnych krakelur odczytywanych jako zniszczenia, a odsłaniających szarość podmalówki. Słabo czytelną gemmę herbu „Leliwa” w sygnecie, poprawiono „packą” czerwieni (il. 16A, il. 16B).

Swoistym odkryciem było odsłonięcie spod niesygnalizowanych badaniami przemalowań nie tylko herbu „Leliwa” na sygnecie, ale i wielu detali

Il. 17. Tabela nr I. *Portret Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL* z zestawieniem badań wykonanych i interpretowanych dla próbki pobranej z karnacji dłoni.

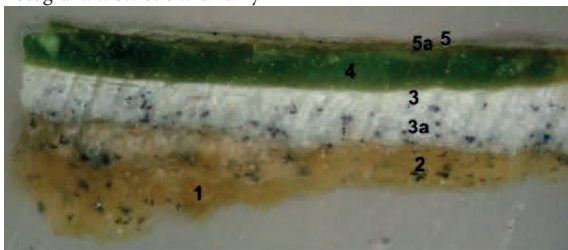
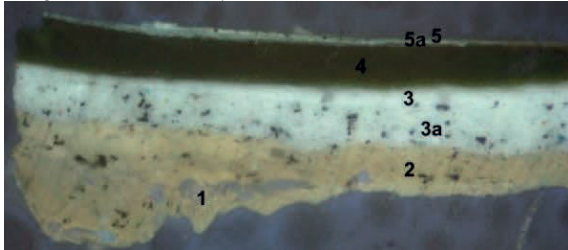
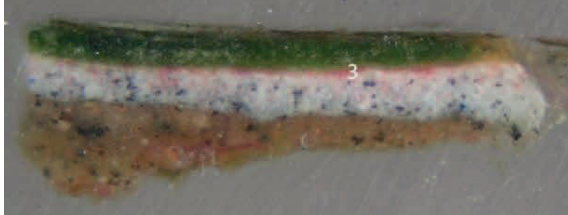
Przekrój stratygraficzny	Opis
<p>Fotografia w świetle widzialnym</p> 	<p>4. Przezroczysta warstwa (werniks lub nawarstwienie z wosku). Luminescencja w UV prawdopodobnie wykazuje obecność werniksu lub wosku. (fot. UV)</p>
<p>Fotografia w luminescencji UV</p> 	<p>3. Jasnoróżowa warstwa malarska (wierzchnia). Warstwa ta ma lekko żółtawy odcień. 3a. Różowa warstwa malarska (międzywarstwa). Międzywarstwa o spoiwie białkowym. Możliwe, że jest to warstwa izolacji (?). (fot. UV; fot. wybarwienie). 3b. Różowa warstwa malarska (spodnia). Ma lekko szary odcień. W luminescencji UV nieco jaśniejsza niż pozostałe warstwy karnacji. Zawiera większą ilość bieli ołowiowej (?).</p>
<p>Fotografia wybarwienia stratygraficznego</p> 	<p>2. Brązowa zaprawa. Widoczna pomarańczowa luminescencja może świadczyć o przesączeniu impregnatem (?). (fot. UV)</p>
	<p>1. Przezroczysta warstwa przeklejenia płótna (?). Żółty odcień wskazuje na przeklejenie z widocznymi ziarnami skrobi (?). (fot. UV)</p>

¹ Skupiska bieli ołowiowej zostały zauważone we wszystkich badanych próbkach analizą SEM.

² Podejrzewa się, że płótno zostało przeklejone klejem białkowym. Dokumentacja badań specjalistycznych, s. 37.

Technologia	Badania	Uwagi konserwatorskie
Dwie warstwy żywicznego werniksu wtórnego.	FTIR: werniks leżący na warstwie karnacji to żywica naturalna (do badania nie udało się oddzielić dwóch werniksów) (fot.UV)	Obecność nawarstwienia z wosku, to wtórne zabezpieczenie warstwy malarskiej przed wykruszeniem. Dwa werniksy leżące na warstwie malarskiej są wtórne.
Podejrzewa się przemalowanie karnacji (3). Warstwa malarska partii prawej dłoni ma jasnoróżowy kolor i jest malowana wielowarstwowo (3, 3a, 3b). Zidentyfikowano pigmenty (3, 3a, 3b): · biel ołowiowa, · cynober, · żółcień żelazowa Warstwa z większą ilością spoiwa białkowego w stosunku do innych warstw (3a).	Badania mikrochemiczne: Rozmaz: wykonano rozmaz różowej warstwy malarskiej (3, 3a, 3b). Widoczne ziarna pigmentów: · pojedyncze, ostrokrawędziste ziarna czerwone; · żółte, zaokrąglone ziarna; · bezbarwne, zaokrąglone ziarna Wybarwienia stratygraficzne: silne wybarwienie w Pąsie S, wskazuje na obecność białka (3a). (fot. Wybarwienie) SEM – EDS: potwierdzono obecność bieli ołowiowej, stwierdzono także obecność wapnia pochodzącego prawdopodobnie od węglanu wapnia (który mógł być dodatkiem) (3a).	Badania nie wykazały, że warstwa karnacji (3) ma inny skład. Należało wykonać analizę wizualną obiektu pod mikroskopem i wykonać próby rozpuszczalnikowe. Warstwa malarska oryginału jest prawdopodobnie wykończona bielą (biel ołowiowa w spoiwie białkowym) (3a).
Cienka, jednowarstwowa, równomiernie położona, twarda i krucha. Możliwe, że warstwa zaprawy była na bazie kleju skrobiowego. Wypełniaczem zaprawy są: · biel ołowiowa, · węglan wapnia (kreda), · czerni roślinna, · żółcień żelazowa naturalna, · niewielka ilość krzemianów	Badania mikrochemiczne: Rozmaz: wykonano rozmaz warstwy zaprawy (2). Widoczne ziarna pigmentów: · czarne ostrokrawędziste ziarna, · pojedyncze, ostrokrawędziste czerwone ziarna, · niewielka ilość malinowoczerwonych ziaren, · żółte, zaokrąglone ziarna, · brązowe, zaokrąglone ziarna, · niewielka liczba form mikroorganizmów kredowych (Coccolithae i Rhabdolithae) Wybarwienia stratygraficzne: warstwa zaprawy wybarwia się w Sudanie B, co oznacza obecność lipidów. (fot. wybarwienie) FTIR: · żywica naturalna · niewielka ilość skrobi SEM- EDS: badanie wykazało obecność skupisk bieli ołowiowej leżącej tuż pod warstwą zaprawy. Podobną obserwację poczyniono w świetle elektronów wstecznie rozproszonych (SEM_BSE) na wszystkich analizowanych próbkach. Przypuszcza się, że w tych miejscach mogły utworzyć się mydła ołowiowe. ¹	Tłuszcze zawarte w warstwie zaprawy mogą pochodzić z wcześniejszych restauracji obrazu, zabezpieczenia odwrocia płótna (przesączenia).
Płótno było przeklejone.	Badania mikrochemiczne: Warstwa przeklejenia płótna silnie wybarwia się w płynie Lugola, co świadczy o obecności białka. W niektórych próbkach również wybarwia się w Pąsie S. GC-MS: próbka pobrana od strony odwrocia: · olej lniany · żywica kalafonia · jajko kurze ²	Skład przeklejenia płótna wynika również z wcześniejszych renowacji obrazu. Odwrocie było obficie przesączone grubą warstwą wosku.

Il. 17. Tabela nr II. Portret *Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL* z zestawieniem wyników badań z partii zielonego żupana w przełożeniu ich na efekty malarskie z zastosowaniem laserunków olejno-żywicznych.

Przekrój stratygraficzny	Opis
<p>Fotografia w świetle widzialnym</p> 	<p>5. Brązowo-zielona transparentna warstwa (werniks lub laserunek (?)). 5a. Brązowo-zielona transparentna warstwa. (werniks lub laserunek (?)). Luminescencja w UV tych warstw jest bardzo jasna (biała). Może to wskazywać na obecność werniksu lub wosku. (fot. UV)</p>
<p>Fotografia w luminescencji UV</p> 	<p>4. Zielona transparentna, gruba warstwa malarska. Widoczne ziarna pigmentów: Barak luminescencji w UV wskazywałaby na wystąpienie związków miedziowych (żywicianu miedzi (?)). (fot. UV)</p>
<p>Fotografia wybarwienia stratygraficznego</p> 	<p>3. Biała warstwa malarska (modelunek rękawa). Międzywarstwa o spoiwie białkowym. Możliwe, że jest to warstwa izolacji (?). Jaśniejsza w UV od innych warstw. (fot. UV) 3a. Szarobiała warstwa malarska (spodnia podmalówka).</p>

Technologia	Badania	Uwagi konserwatorskie
<p>Możliwe, że jest to laserunek z dużą ilością werniksu. Lub sam werniks, położony dwuwarstwowo, pokryty wtórnie woskiem.</p>	<p>Obecność nawarstwienia z wosku, to wtórne zabezpieczenie warstwy malarskiej przed wykruszeniem. Dwa werniksy leżące na warstwie malarskiej są wtórne. FTIR: werniks to żywica naturalna (do badania nie udało się oddzielić dwóch werniksów) (fot.UV)</p>	<p>Dwa werniksy leżące na warstwie malarskiej są wtórne.</p>
<p>Brak warstwy przemalowania. Warstwa malarska transparentna o zielonym kolorze z żywiczynu miedzi, podmalowaniem impastowym bielą ołowiową i żółcieniem żelazową. Gruba warstwa żywiczynu położona na bieli daje kolorystyczną przestrzenność formy. Zidentyfikowano wystąpienie związków miedziowych: · żywiczynu miedzi</p>	<p>Badania mikrochemiczne: Rozmaz: wykonano rozmaz warstwy malarskiej (3, 3a, 4). Widoczne ziarna pigmentów: · ostrokrawędziste ziarna czerni, · zaokrąglone, żółto-brązowe ziarna, · zaokrąglone, bładozielone ziarna, · skupiska bezbarwnych ziaren XRF: potwierdza wystąpienie związków miedziowych oraz pierwiastków: S, Ca, Fe, Cu, Pb, Sr, Hg. (4) FTIR: · żywica naturalna · olej pochodzenia roślinnego · proteiny białka (prawdopodobnie żółtka jaja kurzego) (3, 3a) GC-MS: · olej orzechowy · śladowe ilości aminokwasów białkowych (3, 3a)</p>	<p>Warstwa malowana jest laserunkowo żywiczynem miedzi, który jest wrażliwy na rozpuszczalniki.</p>
<p>Gruba, dwuwarstwowa, biała warstwa malarska. Opracowanie malarskie pofałdowań materii rękawa wykonane zostało bielą ołowiową w spoiwie białkowym (3, 3a). Zidentyfikowano pigmenty: · biel ołowiowa, · czerń roślinna</p>	<p>Badania mikrochemiczne: Rozmaz: wykonano rozmaz białej warstwy malarskiej (3, 3a). Widoczne ziarna pigmentów: · ostrokrawędziste, ziarna czarne, · bezbarwne, zaokrąglone ziarna, Wybarwienia stratygraficzne: silne wybarwienie w Pąsie S, wskazuje na obecność białka (3). (fot. wybarwienie) SEM potwierdziło obecność bieli ołowiowej. FTIR: · bardzo duża zawartość pochodnych węglanowych · substancje o charakterze olejnym i żywicznym · niewielka ilość białka pochodzenia zwierzęcego GC-MS: · olej orzechowy · śladowe ilości aminokwasów białkowych</p>	<p>Biała warstwa malarska jest podmalowaniem oraz opracowaniem rękawa.</p>

→

Cd. Il. 17. Tabela nr II.

Przekrój stratygraficzny	Opis
	2. Brązowa zaprawa. Widoczna pomarańczowa luminescencją może świadczyć o przesączeniu impregnatem (?). (fot. UV)
	1. Przezroczysta warstwa przeklejenia płótna (?). Żółty odcień wskazuje na przeklejenie z widocznymi ziarnami skrobi (?). (fot. UV)

¹ Skupiska bieli ołowiowej zostały zauważone we wszystkich badanych próbkach analizą SEM.

² Podejrzewa się, że płótno zostało przeklejone klejem białkowym. Dokumentacja badań specjalistycznych, s. 37.

finezyjnie malowanych nitowań zbroi, tzw. burgantyn, kaboszonów czy biżuteryjnego pasa-rapcia. Nie były to zmiany sygnalizowane badaniami, ich ustalenie stało się możliwe tylko w drodze obserwacji mikroskopowej warstwy malarskiej i charakteru odmienności jej wyglądu.

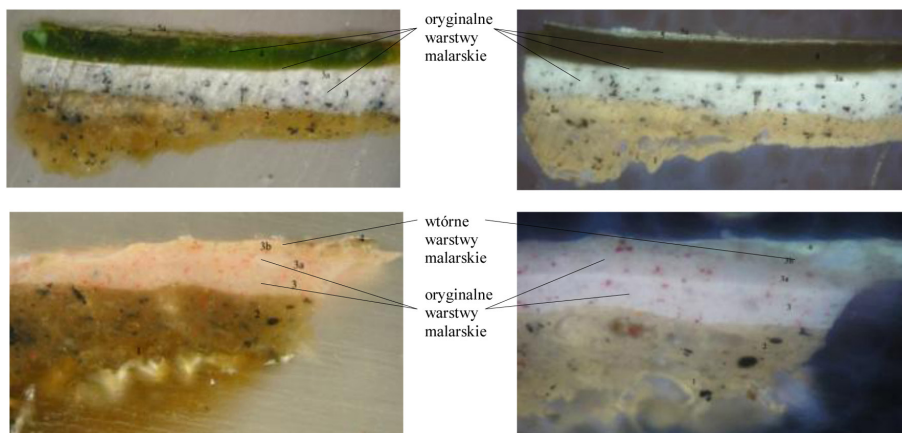
Technikę malowania temperą, o spoiwie białkowym, malarz wzbogacił o użycie laserunków żywicznych. Przy malowaniu zielonego rękawa żupana bazą dla jego formy były kreślone niemal impastowo fałdy tkaniny – z mieszaniny bieli ołowiowej z żółcieniem żelazową i czernią roślinną. Chcąc uzyskać intensywny zielony i świetlisty kolor rękawa, malarz pokrył podmalowanie z impastowej bieli w technice temperowej żywiczaniem miedzi w spoiwie z oleju orzechowego i żywicą naturalną (ze śladową ilością protein z białka kurzego), uzyskując szklisty efekt „witrażu” (tabela II, il. 17). Obecnie powierzchnię zieleni zakłócają punktowo grubsze skupiska oryginalnego spoiwa, ściemniałe miejscami bardziej niż cienkie jego warstwy. Podczas obecnej

Technologia	Badania	Uwagi konserwatorskie
<p>Cienka, jednowarstwowa, równomiernie położona, twarda i krucha.</p> <p>Możliwe, że warstwa zaprawy była na bazie kleju skrobiowego.</p> <p>Wypełniaczem zaprawy są:</p> <ul style="list-style-type: none"> · biel ołowiowa, · węgiel wapnia (kreda), · czerń roślinna, · żółcień żelazowa naturalna, · niewielka ilość krzemianów 	<p>Badania mikrochemiczne:</p> <p>Rozmaz: wykonano rozmaz warstwy zaprawy (2).</p> <p>Widoczne ziarna pigmentów:</p> <ul style="list-style-type: none"> · czarne ostrokrawędziste ziarna, · pojedyncze, ostrokrawędziste czerwone ziarna, · niewielka ilość malinowoczerwonych ziaren, · żółte, zaokrąglone ziarna, · brązowe, zaokrąglone ziarna, · niewielka liczba form mikroorganizmów kredowych (Coccolithae i Rhabdolithae) <p>FTIR:</p> <ul style="list-style-type: none"> · żywica naturalna · niewielka ilość skrobi <p>SEM-EDS:</p> <p>badanie wykazało obecność skupisk bieli ołowiowej leżącej tuż pod warstwą zaprawy.</p> <p>Podobną obserwację poczyniono w świetle elektronów wstecznie rozproszonych (SEM-BSE) na wszystkich analizowanych próbkach. Przypuszcza się, że w tych miejscach mogły utworzyć się mydła ołowiowe¹.</p>	<p>Warstwa zaprawy jest przesączona substancją wtórną pochodzącą z wcześniejszych zabiegów konserwatorskich.</p>
<p>Płótno było przeklejone.</p>	<p>Badania mikrochemiczne:</p> <p>Warstwa przeklejenia płótna silnie wybarwia się w płynie Lugola, co świadczy o obecności białka. W niektórych próbkach również wybarwia się w Pąsie S.</p> <p>GC-MS (próbka pobrana od strony odwrocia):</p> <ul style="list-style-type: none"> · olej lniany, · żywica, kałafonia, · jajko kurze². 	<p>Skład przeklejenia płótna wynika z wcześniejszych renowacji obrazu.</p> <p>Odwrocie było obficie przesączone grubą warstwą wosku.</p>

konserwacji usunięto jedynie zbrunatniałe wtórne werniksy pokrywające cały obraz, nie naruszając olejno-żywicznych laserunków (il. 18A).

W przypadku *Portretu Leo Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego*¹⁷ analiza stratygrafii warstw malarskich i oznaczenie spoiwa w warstwach oryginalnych (spodnich) w stosunku do wierzchnich nie dawały wiążącej odpowiedzi. Przemalowania naśladowały koloryt oryginału i powtarzały układ postaci i stroju „po formie”. Zarówno oryginał, jak przemalowanie wykonane były w technice tempery tłustej (il. 1). Oznaczenia pigmentów wykazywały również prawie identyczną mieszankę. Jedynie w dwóch przekrojach stratygraficznych zauważono bardzo cienką, oddzielającą je warstwę, jak się

¹⁷ A. Orkowska, *Konserwacja Portretu Leona Tyszkiewicza...*, t. 1, pod kierunkiem prof. J. Szpor. Interpretacja budowy stratygraficznej 17 próbek oraz wyników badań posłużyła również do analizy warsztatu malarskiego – zob. t. 2: *Technika i technologia XVIII-wiecznych portretów staropolskich na przykładzie Portretu Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego, z kolekcji z Łohojska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, kopromotor pracy teoretycznej dr hab. Aleksandra Krupska.



Il. 18. Portret *Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL* – zestawienie przekrojów próbek warstw malarskich pobranych z karnacji wraz z warstwami wtórnymi oraz ich wizualizacja po usunięciu przemalowań.

Il. 18A. Zestawienie próbek pobranych z partii zielonego rękawa – z lewej: żółtymi wernikami, z prawej po ich ścienieniu.



Il. 19. Portret *Leo Tyszkiewicza kasztelana lubelskiego*, próby usuwania nawarstwień wtórnych A – koloryt burki i dłoni przed usunięciem brudu powierzchniowego, B – warstwa przemalowania z widoczną siatką „spękań wczesnych”, C – koloryt oryginalnej burki.



Il. 19.1. zdjęcie mikroskopowe w świetle bocznym z partii burki Leo Tyszkiewicza; wierzchnia warstwa przemalowania w trakcie schnięcia grupowała się w formie wysepek o wyoblonych krawędziach, odsłaniając spodnią – oryginalną warstwę malarską.

Próbka 3: x = 18,9, y = 20,9 [cm] partia jasnobrązowej burki



Il. 19.2. przekrój stratygraficzny próbki pobranej z partii burki Leo Tyszkiewicza; pomiędzy oryginalną warstwą koloru burki (E) a warstwą przemalowania (G) jest cieniutka warstwa brudu (F).



Il. 20. Portret *Leo Tyszkiewicza kasztelana lubelskiego* – oryginalny koloryt portretu, po zabiegach prostowania i usuwania wtórnych nawarstwień przemalowań, werniksów i brudu.

okazało – brudu. Przemalowanie odegrało więc rolę swoistego „odświeżenia” malowidła (il. 19.1 i il. 19.2). W sukurs możliwościom wizualnego różnicowania przemalowania od oryginału, przyszła wiedza o rozwoju krakelur



Il. 21. Portret *Leo Tyszkiewicza kasztelana lubelskiego*, luminescencja wzbudzona promieniowaniem pozafioletowym (UV), stan w trakcie usuwania brudu i werniksów; skośnie przebiegające linie to reperacje w miejscach przegrzania warstwy malarskiej płótnem luczywa lub świec.

i rodzaju spękań występujących na obrazach¹⁸. Siatka krakelur o szerokich rozstępach i obłych brzegach w warstwie wtórnej nazywana jest spękaniem „wczesnymi”, w stosunku do zamalowanych warstw oryginału, gdzie występują spękania „stare”, o cienkiej siatce spękań i ostrych krawędziach (il. 19, il. 19.1, il. 20). Tak poważnych ingerencji w oryginał nie sygnalizowały ani zdjęcia rentgenowskie (RTG), ani w podczerwieni (IR).

Ostateczną odpowiedź dawało wykonywanie tzw. „odkrywek” przy użyciu mieszanek rozpuszczalnikowych, pozwalających na obserwację reakcji warstw pod mikroskopem i ogląd warstwy spodniej, uważanej za oryginalną. Ustalono, iż w ramach dawnego „odświeżania” portretu, przemalowanie po formie objęło: całą burkę i żupan, karnację twarzy, ręki, pas, herb, miejscami napis. Tła, przewidzianego jako ciemne, nie poprawiono podczas dawnego „odświeżania” portretu. Przemalowania były wykonane w takiej samej technice, w jakiej malowany był oryginał – tj. w technice temperowej na bazie żółtka jaja kurzego (tu odsyłam do referatu A. Krupskiej). **Czy zatem przemalowania w technice temperowej, z użyciem ośrodka wodnego, nie przyczyniły się dodatkowo do uwypuklenia jasnych partii portretu?**

W swojej historii portret przechodził też renowacje sygnalizowane fotografiami UV (il. 21). Rodzaj świecenia werniksów wskazuje na odświeżania

¹⁸ S. Keck, *Mechanical alteration of the paint film*, „Studies in Conservation” 1969, vol. 14, nr 1, s. 9–30. K. Nicolas, *The restoration of paintings*, Cologne 1999, s. 165–188.

nie portretu kolejno nakładanymi werniksami: na bazie sandaraku, szelaku i damary. Obraz reperowany był bez wyjmowania z ramy. Skośne linie i ciemne „smugi” to reperacje lokalne załamania, wykruszeń i przypaleń warstwy malarskiej. Czy mamy zatem możliwość ustalenia czasu wykonywania dawnych renowacji?

Niewątpliwie sandarak należy do historycznych werniksów, szelak również – jako trwałe i trudno usuwalny – miał zastosowanie, ale częściej jako politura i w renowacjach; natomiast damarę zaczęto stosować w latach trzydziestych XIX w. Spoiwo przemalowania, tempera tłusta, na portrecie Leo Tyszkiewicza wskazuje na renowatorów, którzy sami posługiwali się tą techniką w warsztacie cechowym, malując portrety na zamówienie. Możemy w związku z tym domniemywać, iż pierwsze werniksowania mogły mieć miejsce w II połowie XVIII w., tak jak i przemalowanie, a następne – od wieku XIX. Przyczyną dalszych renowacji mogły być przegrzania warstwy malarskiej na portrecie. Podobne zniszczenia „po skosie” nazaczyły również pozostałe portrety. Czy te ślady mogą być dowodem na to, iż antenaci zdobili salę biesiadną oświetlaną płomieniem świec lub łuczycami? Czy w takim razie *Portret Michała Tyszkiewicza, starosty strzałkowskiego*, po obcięciu płótna wzdłuż lewego boku i u dołu postaci miał zasilić rząd antenatów w ujęciu „do bioder” (92 × 67 cm.) w sali jadalnej?

Pierwotnie, sądząc z ułożenia lewej ręki wychodzącej poza kadr obecnego prostokąta i ręki prawej – uciętej dolną krawędzią, można rozrysować zakomponowanie postaci dwojako¹⁹:

- I – pierwsza możliwość – jako postać w pełnym ujęciu (il. 7). Przesunięcie osi obrazu wyznaczonej usytuowaniem postaci może sugerować właśnie takie zmiany. Po dodaniu atrybutów sprawowanego urzędu odchylenie od osi obrazu jest jednak tak duże, że raczej zaprzecza tej tezie.
- II – druga możliwość – format portretu był większy o kilka/kilkanaście centymetrów od obecnego (il. 22.1)²⁰. Zestawienie fotografii *Portretu Michała Tyszkiewicza, starosty strzałkowskiego* przed rozpoczęciem obecnej konserwacji, z fotografiami IR oraz RTG (il. 8) uwidacznia

¹⁹ T. Poznysz, *Konserwacja portretu Michała Tyszkiewicza...*, t. 2: *Przyczynek do badań...*, s. 72–74.

²⁰ Tamże, pod kierunkiem dr. M. Zglińskiego, s. 74, il. 86 i 87. Podobnemu zabiegowi obcięcia poddany był również *Portret Emanuela Tyszkiewicza, starosty czecherskiego* (nr inw. MP 3591) o lustrzanym ujęciu, niekonserwowany współcześnie – tamże, s. 65, il. 67.



Il. 22.1. Portret Michała Tyszkiewicza starosty strzałkowskiego – symulacja komputerowa wcześniejszego układu kompozycyjnego zastanego w obecnym obrysie blejtramu. Autor T. Poznysz.



Il. 22.2. Portret Maksymiliana Wierusza Kowalskiego jako przykład podobnego układu kompozycyjnego.



Il. 22.3. Portret Emanuela Tyszkiewicza starosty czeczerskiego z galerii Łohojskiej, odwrócony lustrzanie w stosunku do układu kompozycji Michała Tyszkiewicza. Obraz obcięty wzdłuż każdego z brzegów.

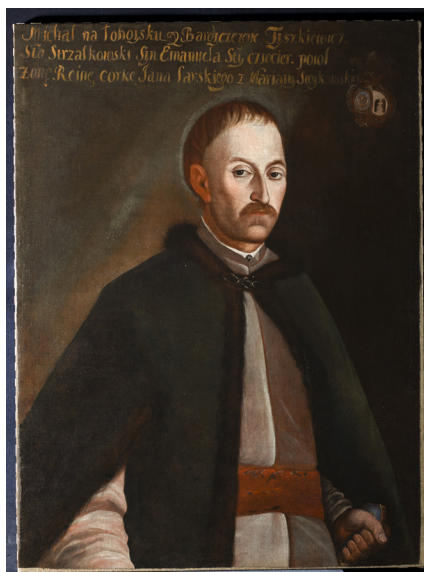


Il. 23. *Portret Michała Tyszkiewicza starosty strzałkowskiego* z domalowana wtórnie dłonią chwytającą za główkę karabeli-elementu ze spodniej koncepcji kompozycyjnej.

oryginalny, szeroki lewy rękaw żupana z połą kontusza oraz nieproporcjonalnie małą rękę domalowaną później, po zmianach formatu portretu (il. 23, il. 24).

Autor obecnej konserwacji rozrysował mapę zakresu przemalowań pokrywających obszar przemyty podczas poprzednich renowacji portretu (il. 9, il. 10). Musieliśmy zastosować „krzyżowy ogień pytań” o to, jakie fragmenty należą do najwcześniejszej kompozycji oraz o jej technikę malowania w stosunku do wierzchniej aranżacji, a także znaleźć dowody na odmienną technologię przemalowań. Zogniskowaliśmy badania na porównaniu spoiwa farb z nieprzemalowanej twarzy, obciętego i zamalowanego rękawa żupana z pierwotnej kompozycji i porównawczo – z nowej lewej dłoni. Podsumowując: pozostajemy pewni, iż **pierwotny konterfekt malowany był z użyciem farb na bazie oleju orzechowego, natomiast lewa dłoń na główce karabeli i fragment rękawa nad nią domalowano olejem lnianym.**

Analiza odmienności stylistycznych i technicznych sposobu malowania lewego – oryginalnego rękawa żupana i prawego – domalowanego znacznie później prowadzi do oczywistego wniosku. Potwierdza go również badanie



Il. 24. Trzy portrety Tyszkiewiczów po konserwacji. Portret Michała Tyszkiewicza starosty strzałkowskiego, fot. A. Lewandowska. Portret Michała Tyszkiewicza hetmana polnego WXL, fot. st. mistrz fot. Roman Stasiuk. Portret Leo Tyszkiewicza kasztelana lubelskiego, fot. st. mistrz fot. Roman Stasiuk.

analityczne spoiw. Lekkość malowania fałd oraz uzyskanie różowawego koloru materii oryginalnego rękawa to efekt wykorzystania odcienia różowawej zaprawy i znajomości warstwowego budowania malowidła. Daje to pewność spotkania z relikdami dobrego warsztatu cechowego. Lewy – biały rękaw nad nadgarstkiem lewej dłoni został domalowany bez finezji, *alla prima*. Lewa dłoń, również wtórna, przykryła oryginalną rękojeść karabeli, świecącej niegdyś żółcią i aury pigmentu i żywym błękitem (il. 23).

W przypadku tak dużych zmian kompozycyjnych i destrukcji – głównie z powodu drastycznego przemycia ciemniej malowanych fragmentów – podstawą do podjęcia dalszych decyzji i wyciągania wniosków było wskazanie fragmentów oryginalnych oraz techniki ich malowania. Nowa aranżacja portretu, przy pełnej świadomości kompilacji historycznych technik malarzkich kolorystycznie tworzących nowy konterfekt, wymagała pozostawienia większości przemalowań, ale usunięcia „mydlanej czerni” kontusza. Przywrócenie portretowi płaszczyzny podobrazia i odbarczenie z pociemniałych werniksów, brudu i retuszy dało szansę na muzealną prezentację. Jako dokument historii pozostawiono poprawione nieudolnie litery inskrypcji, ujawniając tylko w odkrywkach dawną finezyjność i stary sposób naśladowania złota aury pigmentem.

Ostateczny efekt konserwacji, łącznie z bardzo lekko prowadzonym retuszem, poddaliśmy ocenom komisji złożonej z historyków sztuki oraz konserwatorów muzealnych (il. 24).

Konserwacja trzech portretów Tyszkiewiczów z Łohojska, w czasie której zebrano materiał badawczy z pełną jego interpretacją technologiczną, zaczyna tworzyć bazę danych o warsztatach malarzkich XVIII w. na wschodnich rubieżach dawnej Rzeczypospolitej. Wydaje się, że stan zachowania obrazów i przekonanie o miernej jakości tego malarstwa wygasiły na długie lata zainteresowanie tą kolekcją, uważaną za *grubszą robotę artystyczną* [...], a *wizerunek (portret) ukształtowany podług zasad tzw. modelunku schematycznego*²¹.

Wszystkie badania zebrane podczas konserwacji trzech portretów Tyszkiewiczów z galerii w Łohojsku, usystematyzowane w kompatybilny zapis i wizualizowane specjalistyczną fotografią wraz z interpretacją kolejności nawarstwień, dały bazę do podjęcia próby udzielenia odpowiedzi na temat przyczyn odkształceń, które „dotknęły” właśnie tę kolekcję²².

Szczególną rolę odegrały tu badania nad techniką i technologią oryginału w stosunku do wtórnych nawarstwień. Rozszerzenie badań analitycznych o możliwość precyzyjnego wskazania różnicy w użyciu spoiw warstw malarzkich (GC–MS) pozwala prześledzić w rezonowany sposób nawar-

²¹ T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką sarmatyzmu*, Kraków 1948, s. 133.

²² Zestawienia tego dokonała Aleksandra Rzeszutek w pracy teoretycznej *Problematyka deformacji portretów z kolekcji rodziny Tyszkiewiczów z Łohojska z końca XVIII wieku*, kopromotor dr hab. Anna Potocka, nr albumu 8884. Zob. również A.D. Potocka, A. Rzeszutek, *Problematyka deformacji portretów...* w niniejszym tomie.

stwienia w stratygrafii warstw technologicznych obrazu, porównać je do opisywanego przed wiekami sposobu przygotowania farb i wskazać, które z przepisów znalazły zastosowanie w danym obrazie. To omówienie z kolei określa jakość warsztatu malarskiego i wyrafinowanie techniki malowania.

Należałoby teraz powrócić do badań portretów domu Jaxy-Kwiatkowskiego, aby wskazać porównawczo uwarunkowania regionalne wpływające na reliefowe zmiany powierzchni konterfektów z północno-wschodnich rejonów dawnej Rzeczypospolitej.

Niezależnie od dynamicznych zmian zachodzących przez wieki w oryginalnej technologii portretów Tyszkiewiczów z Łohojska należy brać pod uwagę wpływ renowatorskich metod i materiałów wprowadzanych wtórnie w strukturę malowidła – zarówno od strony warstwy malarskiej, jak i płóciennego odwrocia. Odczytanie tej współzależności wymaga dodatkowej wiedzy i doświadczenia nabywanego latami podczas praktyki konserwatorskiej, wspieranych możliwościami badawczymi. Nie jest możliwe opisanie „archeologii” obrazu na podstawie tylko i wyłącznie zastosowanych badań, bez ich interpretacji *in situ* przy obrazie i w stosunku do kolejności nawarstwień. Potrzebne jest śledzenie możliwości badawczych i celowany wybór metody mającej dać odpowiedź na stawiane pytania. Czemu zatem portrety malowane przez Józefa Faworskiego w III ćwierci XVIII w., malowane również w technice tempery tłustej, nie odkształciły się?

Właśnie tak doczekałam się odpowiedzi chociażby na sposób uzyskiwania przez Piotra Michałowskiego impastów w jego obrazach malowanych techniką olejną²³. Kiedy po latach powróciłam do dalszych badań nad obrazami ze zbioru w Sukiennicach, można było powtórzyć „pytanie” o skład farb – tym razem pod kątem spoiw, i to z obrazów nigdy niekonserwowanych, niezanieczyszczonych wtórnie wprowadzanymi substancjami²⁴. Poprzednio czynione konstatacje, iż malarz – niezważający na rygory technologiczne

²³ J. Szpor, *Michałowski nieznany. Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Piotra Michałowskiego*, Warszawa 1991. Książka powstała z materiałów przedstawionych jako praca doktorska autorki pod kierunkiem doc. dr. Zbigniewa Brochwicza, UMK Toruń. Doc. Brochwicz zalecił mi eksperymentalne tworzenie impastów dla uzyskania podobnych efektów co Michałowski, przypuszczając, iż na ich charakter miały wpływ dodatkowe wypełniacze dodawane do bieli.

²⁴ W obrazie *Portret Maksymiliana Oborskiego na koniu*. J. Szpor, *Wiedza, koszt i wartość – z dylematów badań konserwatorskich*, [w:] *Ars longa – vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci Profesora Zbigniewa Brochwicza*, Toruń 18–19 X 2002, Toruń 2003, s. 221–228.

połowy XIX w. – potrafił stosować w olejnych obrazach warstwy olejno-żywiczne i laserunki miejscowe, a intensywność bieli gasić dodatkiem kredy, uzupełniło odkrycie umiejętności tworzenia impastów z bieli ołowiowej przy **użyciu tempery tłustej z żółtka jaja i oleju orzechowego**.

Sądzę, że mamy już w tej chwili powody, aby w katalogach i kartach muzealnych rozpocząć korektę sakramentalnego zapisu „olej, płótno” w stosunku do obrazów poddanych badaniom. Może uda się też przewartościować rangę własnego dziedzictwa kulturowego, skoro portret Leona Tyszkiewicza z Łohojska (po konserwacji) reprezentował naszą sztukę na wystawie w Pekinie i Seulu w 2014/2015 r. jako jeden z przykładów „Skarbów z kraju Chopina” (il. 25).



Il. 25. Leo Tyszkiewicz pośród Armii Chińskiej. Fotomontaż T. Poznysz.

BIBLIOGRAFIA

- Aftanazy R., *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 3: Województwo trockie. Księstwo żmudzkie. Inflanty Polskie. Księstwo Kurlandzkie, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką sarmatyzmu*, Kraków 1948.
- Dworzaczek W., *Genealogia. Tablice*, Warszawa 1959.
- Kaszowska Z., *Możliwości i ograniczenia metod analitycznych stosowanych w badaniach technologicznych gotyckich malowideł tablicowych*, „Studia i Materiały WKiRDS w Krakowie” 2010, t. 19, s. 137–149.
- Keck S., *Mechanical alteration of the paint film*, „Studies in Conservation” 1969, vol. 14, nr 1, s. 9–30.
- Nicolas K., *The restauration of paintings*, Cologne 1999.
- Orkowska A., *Konserwacja Portretu Leona Tyszkiewicza, kasztelana lubelskiego, z II poł. XVIII w. (?) z kolekcji w Łohojsku. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie. Przyczynek do badań nad wpływem techniki i technologii malarskiej na specyficzne deformacje płaszczyzny obrazu*, praca magisterska, promotor J. Szpor, nr albumu 8562.
- Poczet hetmanów Rzeczypospolitej. Hetmani litewscy*, red. M. Nagielski, Warszawa 2006.
- Portrety rodzinne z dworu polskiego. Kolekcja rodziny Wardęskich herbu Godziemba*, kurator wystawy Joanna Szpor, Radziejowice 2007 (katalog).
- Poznysz T., *Konserwacja Portretu Michała Tyszkiewicza, starosty strzałkowskiego, z II poł. XVIII w. (?) z kolekcji z Łohojska. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie*, praca magisterska, promotor J. Szpor, nr albumu 8897.
- Poznysz T., *Praca teoretyczna, Przyczynek do badań nad modyfikacjami formatów i kompozycji portretów staropolskich w kontekście funkcjonowania galerii rodowych na przykładzie konserwacji Portretu Michała Tyszkiewicza, starosty strzałkowskiego, z II poł. XVIII w. z kolekcji z Łohojska. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie*, kopromotor dr Marcin Zgliński.
- Rogóż J., *Zastosowanie technik nieniszczących w badaniach konserwatorskich malowideł ściennych*, Toruń 2009.
- Rzeszutek A., *Konserwacja Portretu Michała Tyszkiewicza, hetmana polnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, z kolekcji z Łohojska. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie*, WKiRDS ASP w Warszawie, praca magisterska, promotor prof. Joanna Szpor, nr albumu 8884.
- Rzeszutek A., *Problematyka deformacji portretów z kolekcji rodziny Tyszkiewiczów z Łohojska z końca XVIII wieku*, kopromotor dr hab. Anna Potocka, nr albumu 8884.
- Soińska Z., *Konserwacja portretu Teresy z Krosnowskich-Garbowskiej pędzla Józefa Faworskiego, 1789, z kolekcji rodziny Wardęskich herbu Godziemba*, praca magisterska, promotor prof. J. Szpor, Warszawa 2008. Badania FTIR i GC–MS dr Irmina Zadrożna.
- Szpor J., *Michałowski nieznanym. Materiały malarskie i technika w obrazach olejnych Piotra Michałowskiego*, Warszawa 1991.

Szpor J., Soińska Z., *Para nieznanych literaturze portretów z kręgu szlacheckiego końca XVIII w., pędzla Józefa Faworskiego. Konserwacja i pierwsze badania techniki malowania*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 2, s. 17–30.

Szpor J., *Wiedza, koszt i wartość – z dylematów badań konserwatorskich*, [w:] *Ars longa – vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci Profesora Zbigniewa Brochwicza, Toruń 18–19 X 2002*, Toruń 2003.

Tyszkiewicz J., Tyszkiewicziana. *Militaria. Bibliografia. Numizmatyka. Ryciny. Zbiory. Rezydencje*. t. 1, Poznań 1903.

Summary

Relief Portraits of Tyszkiewicz Family from Lahoyšk. Verification of Physical-Chemical Tests' Results by Conservators' Discoveries

The collection of 36 pictures presenting the members of Tyszkiewicz family from Lahoyšk (18th–19th c.) kept at the National Museum in Warsaw was subject to comprehensive review, with particular consideration of atypical and unclear causes of deformation of some of them. Twelve portraits were selected from the collection of pictures created in the borderland of the former Commonwealth to serve as comparison material. The pilot conservation work concerned the portrait of *Leo Tyszkiewicz the Castellan of Lublin* (mid-18th century), and involved comprehensive physical-chemical tests of technological layer samples: of the canvas, glues, grounds, binders, and varnishes, so as to reproduce the original painting technique. The technique was found to be fat tempera, not oil painting.

The conservators separated from the original secondary layers on the reverse and modifications to the portrait. The description of original painting technique was based on extra information from old painting treatises, and of secondary layers, on guidebooks for renovators. That module was the model for the conservation of two other portraits: of *Michał Tyszkiewicz the Starost of Strzałkowo* and *Michał Tyszkiewicz the Field Hetman of the Grand Duchy of Lithuania*. The investigation of family documents (at the Library of the University of Warsaw) revealed an unpublished “Genealogical tree” of the house of Tyszkiewicz, which made it possible to correlate the inscriptions on the paintings with those in the genealogy.

The conservation works were the basis for the methodology of conservation of Old Polish portraits (the choice of preparations and materials compatible with the materials in the pictures) using the fat tempera technique.

The phenomenon of portrait bulging was analyzed by the measurement and documentation of the deformations through scanning the surface using a laser scanner with prototype software designed for the project (Institute of Fundamental Technological Research, Polish Academy of Sciences) and extended search query concerning the history of former conservations. Chemical analyses of painting techniques and technologies showed the causes of reactions leading to the bulging of figures portrayed in the analyzed technique and conditions. Examples of similar deformations have also been found in 18th- or 19th-century portraits from the north-eastern part of the Commonwealth.