

Kraków 22. 06. 2023 r.

Praca doktorska

Autorka: mgr Angelika Bogdanowicz-Prus

DZIEŁO POWSTAŁE W KRĘGU MISTRZA,
DZIEŁO NAŚLADOWCY, KOPIA, KOLAŻ CZY FALSZYFIKAT -
PRÓBA ZDIAGNOZOWANIA ZAGADNIENIA
NA PODSTAWIE TRYPTYKU *SĄD OSTATECZNY*,
PRZYPISYWANEGO HIERONIMOWI BOSCHOWI ZE ZBIORÓW
ZAMKU KRÓLEWSKIEGO NA WAWELU

Promotor: dr hab. Jarosław Adamowicz, prof. ASP

Tom 1/2

Praca realizowana w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie,
Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki oraz Pracowni Konserwacji Malarstwa
Zamku Królewskiego na Wawelu

STRESZCZENIE

Zamek Królewski na Wawelu posiada w swoich zbiorach najcenniejsze dzieła sztuki, zgromadzone na terenie Polski. Jednym z nich jest tryptyk zarejestrowany w zbiorach jako *Sąd Ostateczny* autorstwa Hieronimusa Boscha bądź jego naśladowcy, który powstał, jak zakładano, w połowie wieku XVI w Niderlandach (nr inw. 1011). Tryptyk ten został

przekazany w 1935 r. jako dar Leona Pinińskiego dla Zamku wawelskiego¹. W karcie katalogowej opisany został jako niesygnowany, wykonany w technice olejnej na desce², datowany na lata ok. 1540 – 1550. Zwyczajowo określano to dzieło jako stworzone przez Hieronima Boscha. Skutkowało to jednoznaczną atrybucją np. podczas zagranicznych ekspozycji czasowych.

W 1979 r. tryptyk *Sąd Ostateczny* jako dzieło Hieronima Boscha wraz z *Imago Pietatis* Quentina Massysa, *Kazaniem św. Jana Chrzciciela* Pietera Bruegla starszego, *Vanitas* Bartholomeusa Sprangera, *Lukrecją* Lucasa Cranacha starszego i *Autoportretem* Rembrandta van Rijna wysłany został do Japonii na wystawę *Exhibition of the Polish National Treasury of Arts*.

Mimo to przez lata obiekt ten nie wzbudzał szczególnego zainteresowania.

W roku 1961 Anna Misiąg-Bocheńska opisała tryptyk jako „jeden z wariantów *Sądu Ostatecznego* Hieronima Boscha”. W zakończeniu opisu, który przetrwał do roku 2015, gdyż część informacji została zmieniona i zredukowana, Bocheńska wypowiedziała się o konieczności zbadania dzieła w przyszłości, przeprowadzenia zarówno analizy *stylistycznej*, jak i badań konserwatorsko-technologicznych.

W ramach współpracy z innymi ośrodkami naukowymi na świecie w roku 2015 zwrócono się do Dyrekcji Zamku z pytaniem o czas powstania obramienia tryptyku. Pytanie to stało się impulsem do przekazania obiektu z sal ekspozycyjnych do Pracowni Konserwacji Malarstwa, co pozwoliło na rozpoczęcie działań w celu rozpoznania dzieła. Wykonano dokumentację fotograficzną oraz przeprowadzono szczegółową analizę stanu zachowania obiektu. Podczas dokonywania oględzin wykazano odspojenia warstwy zaprawy w dolnych partiach na powierzchni obrazu środkowego tryptyku. Również na łączeniu desek w dolnych partiach zauważono osłabienie i częściowe rozklejenie linii łączenia. Dwa boczne skrzydła posiadały sklezione pęknięcia podobrazii pokryte zmienionymi kolorystycznie retuszami. Na odwrociach znajdowały się wtórne warstwy malarskie. Analizy te stały się kolejnym pretekstem, by włączyć tryptyk *Sąd Ostateczny* do realizowanego na przełomie lat 2015 i 2016 szeroko

¹ Wcześniej, w latach międzywojennych (1921 – 1939) trafiła na Wawel kolekcja hrabiego Leona Pinińskiego składająca się z obrazów, rzeźb oraz mebli. W przypadku Pinińskiego proces kolekcjonowania od początku był przeznaczony myślą o przeznaczeniu zbioru do tego jednego, wyjątkowego dla niego miejsca – Zamku Królewskiego.

² W przeszłości określenie malowidła na podłożu drewnianym zacytowane ze *Spisu dzieł sztuki, Eksceleńcji Leona hr. Pinińskiego zdeponowanych w Kierownictwie odnowienie zamku na Wawelu*. Poprawiane i podpisane M. Morelowski, Kraków Wawel 2.III. 1927. Spis nr III, s. 69, Opis inwentaryzacyjny tryptyku zapisanego w roku 1927 Pozycja nr 31, s. 3.

zakrojonego projektu badawczego, który organizowany był przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz Muzeum Narodowe w Krakowie, a prowadzony przez Krajowe Centrum Badań nad Dziedzictwem. W ramach tego przedsięwzięcia zaczęła się konstruować baza danych o obiektach, a wymiernym efektem działań przewidzianych w projekcie była interdyscyplinarna ekspertyza obiektu. Zestaw czynności obejmował nieinwazyjne analizy, badania pigmentów oraz analizę porównawczą wyników badań fizykochemicznych.

W roku 2016 otrzymałam obiekt do konserwacji, a zapytanie o datowanie ramy dało pretekst do podjęcia kierunkowych badań nad tryptykiem. Kluczowym dla konserwowanego przeze mnie obiektu była decyzja o wykonaniu analizy dendrochronologicznej podobrazia, obramienia oraz późniejszych pleców ochraniających odwrocia bocznych paneli.

Podjęta analiza dendrochronologiczna miała na celu ustalenie gatunku, daty pozyskania drewna, jego pochodzenia oraz oszacowanie daty wykorzystania tego materiału jako podobrazia. Pozyskana wiedza o datowaniu podobrazia w znaczący sposób ukierunkowała koncepcję niniejszej pracy i dała odpowiedź na pytanie, czy obraz był dziełem Hieronima Boscha lub jego warsztatu, czy też dziełem późniejszego naśladowcy.

Analiza wykonana przez prof. dr. hab. Tomasza Ważnego wskazała rok 1547 jako datę pozyskania drewna, a biorąc pod uwagę potrzebę sezonowania materiału, można przypuszczać, że rok 1550 jest najwcześniejszą prawdopodobną datą powstania podobrazia. Ze względu na stan naszej wiedzy o podobrazjach drewnianych powstających w XVI i XVII wieku należy przyjąć datowanie na około 1556 rok jako najbardziej realną, potencjalną datę produkcji podłoża tryptyku³. Uzyskane datowanie jednoznacznie wyklucza autorstwo Hieronima Boscha czy też możliwość powstania tej pracy w jego warsztacie.

Kolejnym celem mojej pracy stała się analiza technologiczna oraz stylistyczna wawelskiego obiektu, pozwalająca odpowiedzieć na pytania: czy tryptyk wawelski jest jednym z wariantów *Sądu Ostatecznego* Hieronima Boscha? Czy jest dziełem naśladowcy, czy pochodzi z kręgu artystycznego? Czy jest dziełem kręgu naśladowców, czy jest integracją motywów

³ Tomasz Ważny, *Analiza dendrochronologiczna tryptyku „Sąd Ostateczny” ze zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu*, Toruń 2016, s. 3, „drewno pochodzi z drzewa ściętego po 1547 roku (rys. 3). Przeciętny okres sezonowania drewna w XVI- i XVII-wiecznym malarstwie europejskim wynosił od 2 do 8 lat. Uwzględniając minimalny okres transportu i sezonowania wynoszący 2 lata, otrzymujemy **1550 rok** jako najwcześniejszą możliwą datę powstania obrazu, a datę **około lub po 1556 r.** jako najbardziej prawdopodobną wobec nieznaney liczby brakujących słoików twardej”. „Dlatego można przyjąć datę **około 1556 r.** jako najbardziej prawdopodobną datę produkcji podłoża tryptyku”.

boschowskich? Może jest on XIX-wiecznym falsyfikatem? Czy jest to kopia? Może jest to „kolaż” w rozumieniu idei tej techniki, koncepcji zestawienia, projektu, komponowania dzieła z gotowych, znanych motywów?

Motywacją do zmięrczenia się z postawionymi pytaniami była możliwość przeniknięcia w strukturę dzieła. Jedyną drogą były działania konserwatorskie, bo tylko one pozwalają wejść tak głęboko w materię obiektu, która odpowiedzi na te pytania ma zaszyfrowane w sobie.

Moje przekonanie o tym zostało zainspirowane i wzmocnione przez działania naukowe Rogera Van Schoutego⁴ i Jana Pieta Filedta Koka⁵ podjęte w 1971 r. Rozwinięcie możliwości pozyskiwania i rejestrowania informacji, obrazowania, zapisywania pozyskanego obrazu rysunku kompozycyjnego na zaprawie, który przykryty przez artystę w procesie malarskim miał nie być nigdy widoczny, okazało się wręcz przełomowe i otwierające drogę. Poznanie ręki mistrza, ukrytego gestu i stylu działania to skok w kierunku poznania sposobu pracy i sposobu tworzenia dzieła. Ważne również okazały się spostrzeżenia naukowców, iż rodzaj i zasięg zniszczeń dzieła może tak istotnie wpływać na ocenę autorstwa i zniekształcać jego interpretację. Przenikanie w głąb substancji, która jest nienaruszona i niezniekształcona, jak bywa warstwa malarska, jest bezcennym zapisem informacji. Podążając tą drogą, naukowcy stwierdzili, że dopiero połączenie różnorodnych badań daje odpowiednie spojrzenie na badany przedmiot – konkretne dzieło malarskie.

Droga, którą podążali niderlandzcy uczeni, stała się dla mnie ogromną inspiracją. Podobny impuls otrzymała zapewne grupa naukowców, którzy w projekcie *Bosch Research and Conservation Project* (BRCP) ruszyli w latach 2010 – 2016, by zmierzyć się z ouver mistrza Hieronima Boscha. Inna skala działań oraz inne możliwości były wynikiem doświadczeń zbudowanych przez lata prowadzonych badań, udoskonalania metod, zbierania i katalogowania danych. Niebagatelnym był przy tym rozwój technologii związanych z

⁴Roger Van Schoute (1930 – 1917), doktor historii sztuki, profesor Katolickiego Uniwersytetu w Leuven. W latach sześćdziesiątych założył Laboratoire d'étude des oeuvres d'art (Musée de Louvain-la-Neuve), był siłą napędową sympozjum *Le dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture* (od 1975 r.). Jako jeden z pierwszych historyków sztuki Van Schoute zbadał twórczość Jheronimusa Boscha metodami naukowymi. <https://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/news/in-memoriam-roger-van-schoute/>.

⁵Jan Piet Filedt Kok, kustosz działu malarstwa w Rijksmuseum w Amsterdamie, Holandia, autor katalogu wystawy *Lucas van Leyden*, Rijksmuseum 1978, współautor publikacji *Livelier Than Life: The Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master, ca. 1470 – 1500*, ogłoszonej w związku z wystawą w Rijksprentenkabinet w Amsterdamie. Na uniwersytecie w Clark będzie współpracował z Walterem S. Gibsonem nad opracowaniem monografii o wczesnym malarzu niderlandzkim Cornelisie Engelbrechtsen (Cornelis Engebrechtsz). Opierając się na tezie Gibsona z 1969 r., ostatnie badania Filedta Koka dotyczące rysunków kompozycyjnych i technicznych aspektów obrazów artysty dostarczają dodatkowego wglądu w metody pracy i praktyki studyjne artysty i jego warsztatu. <https://www.clarkart.edu/fellow/detail/jan-piet-filedt-kok>.

zapisem cyfrowym informacji w postaci utworzonych specjalnych programów umożliwiających wykonanie dużych powiększeń powierzchni malowideł z jednoczesnym nałożeniem zapisu danego fragmentu dzieła w różnych rodzajach światła analitycznych i różnych zakresach promieni elektromagnetycznych.

Podobnie metodologia obrona przy podjętych pracach nad obiektem wawelskim *Sąd Ostateczny* była oparta nie tylko na podejmowaniu rutynowych badań i porównywaniu ich wyników, ale także na poszukiwaniu danych i podejmowaniu badań wielopłaszczyznowych, tzn. dendrochronologicznych, chemicznych, fizycznych, fizykochemicznych, stylistycznych, geometrycznych, historycznych i archiwalnych. Dopiero na ich podstawie możliwe staje się zdefiniowanie wniosków komparatywnych.

Powtórzenie wszystkich badań na wszystkich częściach tryptyku miało na celu udowodnić, że jest on integralnym dziełem i pomimo różnic w budowie nie powstał ze złożenia ze sobą obcych, wytworzonych w różnych okolicznościach tablic, a z założenia od początku stanowił całość.

Prowadzenie kolejnych działań determinowane było konserwacją tryptyku. Ze względu na przewidziane prace konserwatorskie należało zapoznać się ze stanem zachowania obiektu, z kondycją poszczególnych warstw technologicznych, z których zbudowano dzieło. W związku z tym istniała konieczność wykonania badań fizycznych wszystkich trzech tablic: wykonanie fotografii w świetle ultrafioletowym (UV), szeroko prowadzone wykonanie fotografii w świetle widzialnym (VIS) rozproszonym, bocznym, makrofotografia, rentgenografia w promieniach X (RTG).

Zgromadzenie jak największej ilości informacji na temat budowy technologicznej obiektu miało dać odpowiedź na temat jednorodności i atrybucji dzieła. Na etapie wstępnych analiz wawelskiego *Sądu Ostatecznego* zauważono różnice w sposobie malowania. Styl malowania środkowej tablicy (ciężki i sztywny, dopracowany, wręcz beznamiętny ze sztywnymi figurami w partii nieba) odróżniał się do sposobu malowania skrzydła lewego. Nasuwające się wątpliwości związane z zaobserwowaną niejednorodnością wykonania trzech malowideł wymagały wykonania badań technologicznych. Ale nie tylko z powodu różnic malowideł pomiędzy tablicami. Wyraźnie zaznaczający się dysonans pomiędzy namalowaną partią niebios i partią ziemską na środkowej kompozycji tryptyku zmuszał do postawienia pytania, czy wynikiem różnicy jest wykonanie jednej kompozycji przez dwie osoby. Czy różnica sposobu namalowania tych przestrzeni ma związek z technologią dzieła i użyciem innych pigmentów w górnej i dolnej części kompozycji?

Kolejne pytanie było związane z różnicą pomiędzy fakturalną sferą nieba i gładką powierzchnią w dole malowidła oraz występującymi różnicami siatki spękań warstwy malarskiej w górnej i dolnej części. To na podstawie tej różnicy zrodziła się wątpliwość, czy dzieło nie jest XIX-wiecznym falsyfikatem. Wykonanie analizy spoiwa oraz analizy pigmentów dawały szansę na uzyskanie odpowiedzi. W związku z tym podjęto decyzję o wykonaniu badań: spektroskopii fluorescencji rentgenowskiej (XRF), badania z zastosowaniem spektroskopii fourierowskiej (FTIR), analizy pigmentów metodami mikroskopowymi oraz mikrochemicznymi, analizy składu pierwiastkowego pigmentów próbek szlifów metodą spektrometrii promieniowania X z dyspersją energii (SEM) za pomocą skaningowego mikroskopu elektronowego, pomiar makroskanerem fluorescencji rentgenowskiej, analizy spoiw pierwotnej warstwy malarskiej metodą chromatografii gazowej, analizy spoiw pierwotnej warstwy malarskiej, przemalowań, retuszy metodą spektroskopii w podczerwieni.

Podczas kolejnych analiz i przeglądów dotyczących rozpoznania stanu zachowania dzieła uwagę przykuł element w centralnej części środkowej tablicy. W miejscu występowania demona grającego na lutni trzymanej nad głową w mocnym świetle widzialnym dało się zauważyć przebijający spod warstwy malarskiej rysunek kompozycyjny na zaprawie ukazujący detal owalnej formy. W dodatku rysunek ten nie pokrywał się z kształtem demona oddanym w warstwie malarskiej. Zrodziło to pytanie: czy występują różnice w rysunku kompozycyjnym pomiędzy trzema częściami tryptyku? Czy rysunek w obrębie jednej tablicy jest jednorodny czy zróżnicowany pod względem stylu wykonania?

Odpowiedzi na nasuwające się pytania mogła dostarczyć analiza malowideł w świetle podczerwonym. Rejestracja cyfrowa fotografii w podczerwieni oraz analiza charakteru rysunku kompozycyjnego na zaprawie odkryła styl odbiegający od oryginalnych rysunków kompozycyjnych Hieronima Boscha. Były one natomiast bliższe rysunkom kompozycyjnym późniejszych kopii tych dzieł (np. *Wóz z sianem*, Escorial, Hiszpania).

Hieronim Bosch nanosił zazwyczaj rysunki kompozycyjne na zaprawie przy pomocy pędzla. Rysunek kompozycyjny na tryptyku wawelskim został wykonany twardym narzędziem rysującym, stylusem.

Wyodrębnienie indywidualnych, charakteryzujących cech powstałych w trakcie jego tworzenia, a odkrytych podczas prowadzonych działań konserwatorskich, pozwoliło na przeprowadzenie porównania obiektu ze zbadanymi oryginalnymi dziełami Hieronima Boscha oraz ich kopiami. Szczególnie chodzi o budowę technologiczną: zasięg pigmentów

smalty i azurytu, wypełniający powierzchnię w charakterystyczny sposób, dzielący kompozycję na pół: górną strefę nieba i dolną ziemi, oraz zastosowanie warstwy bieli ołowiowej położonej na zaprawie jako warstwa impregnującego podmalowania zamiast warstwy oleju lnianego, jak to miano w zwyczaju czynić w warsztacie mistrza.

Kolejna różnica to zastosowanie w tryptyku wawelskim spoiwa temperowego zamiast spoiwa olejnego, oleju lnianego lub oleju orzechowego. Istotny jest również sposób, w jaki opracowane zostały drewniane tablice podobrazie⁶. Wysokości, szerokości desek oraz charakterystyczna obróbka drewna tablic skrzydeł bocznych pozwoliły na porównanie i odnalezienie różnic i podobieństw do dzieł naśladowców twórczości mistrza.

Odkryta pomyłka w rysunku kompozycyjnym w centralnej części tryptyku (rozpoczęty, ale niedokończony rysunek kształtu cylindra bębna) uwidoczniła nam, skąd mógł się wziąć motyw demona grającego ogonem na lutni⁷, niepojawiający się w oryginalnych dziełach Hieronima Boscha. Powstał on w miejscu pomyłki w rysunku kompozycyjnym i okazał się charakterystycznym elementem tryptyku wawelskiego. Element ten łączy tryptyk z obiektami z Berlina i Nowego Jorku.

Odnaleziony błąd jest dowodem na to, że tryptyk wawelski służył jako „principaal”, wzór, z którego były tworzone kolejne kopie, powtarzające motyw powstały w wyniku pomyłki przy nanoszeniu rysunku kompozycyjnego. Można tę sytuację przyrównać do przepisywania manuskryptu przez kopistę, którego pomyłka została powielona we wszystkich kolejnych przepisywanych egzemplarzach. Tak i tutaj element ten pojawił się w kolejnej kopii, czego dowodem jest *Sąd Ostateczny* z Deutsches Historisches Museum w Berlinie oraz w *Sądzie Ostatecznym* w zbiorach prywatnych w Nowym Jorku.

Analizując budowę tryptyku, można śmiało stwierdzić, że został wykonany na wysokim poziomie warsztatowym. Każda część oraz warstwa technologiczna wykonana została w dokładny i pieczołowity sposób – od obróbki drewna tablic przez warstwę dobrze związaną z podłożem zaprawy o gładkiej, starannie wykonanej i wykończonej powierzchni aż po warstwy malarskie. Na początku prac badawczo-konserwatorskich zastanawiało użycie spoiwa temperowego: uważano, że inni artyści stosowali ówczesnie spoiwo olejne (wszystkie dzieła malarskie Hieronima Boscha opisane są jako malarstwo o spoiwie olejnym na podobrazii drewnianym)⁸.

⁶ Szczegółowo opisane w rozdziale Budowa technologiczna, s.175.

⁷ Sposób powstania detalu opisano szczegółowo na stronie 91-102, oraz 303-308.

⁸ Elena Vázquez Dueñas, *The Appreciation of Bosch's paintings in Spanish*, 2016, s. 12 – 13.

Autorka dokładnie analizuje archiwa dworu hiszpańskich władców (i nie tylko) pod kątem odbioru Hieronima Boscha i jego prac w Hiszpanii XVI – XVII w., spotyka się z opisami i „katalogami” obrazów Boscha z wciąż

Poczynione obserwacje – szczególnie w dużych wielokrotnych powiększeniach (udostępnione w formie elektronicznej na <http://boschproject.org/#/>)¹⁰ – wielokrotne i wielogodzinne studiowanie siatki spękań na fotografiach obiektów Hieronima Boscha i porównywanie z obiektem wawelskim¹¹ potwierdzało wątpliwości i dalej wzbudzało niepokój związany z tematem określenia spoiwa używanego w dziełach mistrza. Ale tak, jak w aspekcie rysunku kompozycyjnego, przyszła odpowiedź w przypadku techniki malarskiej. The Bosch Research and Conservation Project w *Technical Studies: Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman* zawarł również informacje na temat warstw malarskich dzieł mistrza. Stwierdzono, że technika Boscha polega na mieszaniu technik, na występowaniu w badaniu spoiwa tempery, oleju lnianego oraz oleju orzechowego¹² stosowanych na fragmentach kompozycji, nawet nie całościowo, jak np. olej orzechowy.

Dwadzieścia siedem rozproszonych po całym świecie dzieł naśladowców zostało zestawione z tryptykiem wawelskim i właśnie poprzez zastosowanie w warstwie malarskiej spoiwa temperowego tryptyk wawelski jest, moim zdaniem, bliższy Boschowi. *Sąd Ostateczny* ze zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu nie jest falsyfikatem ani kopią – jest dziełem naśladowcy. Jest lepszy w rozumieniu dbałości o sposób wykonania od wielu innych porównywanych dzieł, które udało się odnaleźć i zaprezentować w niniejszej pracy.

23.06.2023 *Agata*

powtarzając się adnotacją o temperze jako spoiwie, technice jego dzieł malarskich. To potwierdza moje pewne spostrzeżenia, a także powoduje poczucie niedosytu informacji na ten temat, z czym mierzyłam się przy pisaniu niniejszej pracy.

⁹ Robert G. Erdmann, 2016, Robert G. Erdmann et al., <http://boschproject.org/#/>.

¹⁰ Robert G. Erdmann, 2016, Robert G. Erdmann et al., <http://boschproject.org/#/>.

¹¹ Rejestracja siatki spękań warstwy malarskiej została wykonana i zmierzona przy pomocy mikroskopu cyfrowego Hirox, który bez zniekształceń systemów optycznych daje możliwość zapisu obrazu w powiększeniach do 900 x. Wykorzystanie pozyskanych informacji pod kątem wpływu warunków klimatycznych na zmiany stanu zachowania może być pomocne w badaniu optymalizacji transportów dzieł sztuki przy wypożyczeniach muzealnych.

¹² Rozdział V *Tryptyk wawelski Sąd Ostateczny, Warsztat badawczy XXI wieku, (2016-2021)*, s. 161-162.