

Prof. dr hab. Joanna Szpor
02-784 Warszawa
ul. Sosnowskiego 4 m 21

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

mgr Gabrieli Stawowiak pt. *„XVII-wieczne malowidła ściennie na drewnie w kościołach polski południowej. Historia, technika i technologia oraz metody konserwacji i restauracji. Wykorzystanie wzorów graficznych w praktyce konserwatorskiej.”*

Praca prowadzona w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej konserwacja i restauracja dzieł sztuki na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Promotor pracy – prof. dr hab. Grażyna Korpala. Promotor pomocniczy – dr Jarosław Adamowicz.

Kraków 2018

Dane osobowe i dorobek artystyczno-naukowy na podstawie przedstawionych materiałów.

Mgr Gabriela Stawowiak ukończyła studia magisterskie zarówno z Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2011, jak i na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie ze specjalizacją konserwacja i restauracja malarstwa, w 2012 roku.

Otwarcie przewodu doktorskiego na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, 2015 rok.

Pani Gabriela Stawowiak prowadzi firmę „CONSERVATIO” (2017-1018 w Nowym Sączu, oraz firmę „STAWOWIĄK” - Konserwacja Dzieł Sztuki wraz z mgr Stanisławem Stawowiakiem w Nowym Sączu (2008-2018).

W dorobku konserwatorskim, wymieniane są prace **przy malowidłach ściennych**: z 1629 roku w kościele Nawiedzenia NMP w Iwkowej w l. 2008-2013 oraz w nawie kościoła w l. 2014-2015. Kolejne prace – w Binarowej, w kościele pw. św. Michała Archanioła w l. 2008-14 i 2017-18; w prezbiterium i kaplicy Aniołów Stróżów.

Podobne prace przy malowidłach ściennych, to: w kościele w Zbyszycach z XVII w. (2010-2015 i 2017-18); malowidła ściennie – w Kwiatoniu, w cerkwi św. Parascewy (2007-11-12;2015-18) i prezbiterium cerkwi w Siemuszowej 2017.

Konserwacjom świątyń towarzyszą również prace przy ikonostasie (2014); ołtarzy i sprzętów w Binarowej (2012-2014-2018); ołtarzy w Iwkowej (2011-12);

w Zbyszycach (2014-15); w cerkwi w Kwiatoniu (2015), oraz konserwacje rzeźb. (Rozumiem, że w przypadku osobistego wykonywania tych prac, życia by nie wystarczyło – należy brać pod uwagę kierowanie zespołem pracującym dla firmy).

Prace te były upubliczniane w parafiach, jak też w formie prezentacji na konferencjach („Wzory graficzne dla XVII i XVIII wiecznego malarstwa ściennego w kościołach drewnianych w Polsce”. ORKDS Warszawa 2016), oraz „Biuletynie Informacyjnym Konserwatorów Dzieł Sztuki”, oraz pismach lokalnych („Ochrona zabytków Małopolski”).

Recenzja pracy doktorskiej

Rozprawa doktorska zawarta została w dwóch woluminach, wiodącym (vol. I), zawierającym tekst wraz z bibliografią (ss. 2-187) i vol. II – obejmującym ilustracje oraz fotografie (ss.188 – 289).

Wolumin II – z ilustracjami – zawiera przegląd alfabetycznie anonsowanych 19 kościołów drewnianych z terenów Polski południowej, z malowidłami naściennymi od II ćwierćwiecza XVII w. – po wiek XVIII (fot.1 – 84). To barwne wprowadzenie przechodzi od fot. 85(vol II) do przykładów zestawienia rycin europejskich – ze scenami religijnymi z kościołów drewnianym XVII wieku na tych terenach . Następuje zderzenie wielkiej sztuki europejskiej kolportowanej w formie grafik (np. sceny „*Sądu Ostatecznego*” wg Philippe Thomassiniego z 1606 roku fot.88) z prowincjonalnym malarstwem w drewnianym kościele w Brzezinach, w Binarowej, czy w Trzciniicy.

Autorka skupia się na malowidłach z dwóch kościołów, w których prowadziła prace konserwatorskie, tj. I – kościele **p.w. św. Michała Archaniola w Binarowej** i II – **p.w. Nawiedzenia NMP w Iwkowej**. Zestawiając dla ilustracji przedstawień w Binarowej grafiki europejskie Jana Sadlera, Karla von Mallery, czy Matthausa Greutera (z całym cyklem *7 sakramentów i Cnót*), czy przebogatym „*Triumfem Mądrości Bożej*” Giacomo Lauro adaptowanym na chórze. Zderzenie wysokiej klasy sztychów Johanna Sadelera, Petrusa van der Borcht, Martena de Vos ,czy Hansa Schaufeleina staje się w tym zestawieniu niemal mało prawdopodobne jako bezpośredni wzornik.

W kościele drewnianym **p.w. Nawiedzenia NMP w Iwkowej** możliwości bezpośredniego wzorowania się na figuratywnie rozbudowanych scenach, to też raczej dalekie przetworzenie tematu i uproszczenie form kojarzące się raczej z lepszej klasy malarstwem cechowym (fot.130-153 vol II).

Autorka, podejmuje dyskurs dotyczący kwestii używania przez malarzy wielu krajów tzw. pierwowzorów graficznych dla przetwarzania ich w formy malarskie (rozdział II vol. I, ss. 12-68). Działalność malarzy w rejonie

południowej Polski, łączy raczej z malarstwem cechowym z okolic Biecza i Nowego Sącza. Malarstwo to nazywa „peryferyjnym”.

Rozwinięcie kwestii wzorowania się przez malarzy prowincjonalnych na ikonografii niosącej przesłanie treści ideowych znajdziemy w vol. I (ss. 6-54). Powiązanie to szeroko omówione zostało na tle ścierania się potrydenckiej wizji Kościoła z protestanckimi ideami i silnym wpływem arian - drobnej szlachty (wydalonej nb. w 1658 r. nie tylko z terenów Biecza i Nowego Sącza). Tereny południowej Polski zostały objęte potrydenckim nadzorem teologicznym, w tym ściśle ustalonym programem ikonograficznym dla wystrojów świątyń (tematy: *Męka Pańska* i *Odkupienie, rola Matki Bożej*). Pojawiły się ściśle wyznaczniki dotyczące wyglądu wnętrz kościelnych czy nowopowstających kaplic bractw. Stąd, w kościołach, pod nadzorem wykształconej teologicznie osoby formułuje się obrazowanie potrydenckiej ikonografii boskiej natury Chrystusa, roli Męki jako ofiary za ludzkość, udziału Marii w dziele odkupienia, czy wskazanie właściwej drogi życiowej ze scenami np. „człowiek w jarzmie grzechu”. Obrazowano rolę wolnej woli człowieka w podejmowaniu wyborów życiowych – stąd całe ściany ze scenami pokuty, „dobrej śmierci” i roli 7 Sakramentów.

Autorka obwarowuje swój przekaz pisany bardzo bogatą literaturą przedmiotu, (źródła publikowane – 13, literatura przedmiotu – 117); sięga również po *wizytacje biskupie*, poszukując ew. wzmianek o wykonawcach malowideł (Iwkowa – wzmianka z wizytacji z 1748 r. „*intus eleganter depicta*”).

Z uwagi na pozycje naukowe zajmujące się ściśle kwestiami pierwowzorów graficznych (choćby Z. Michalczyk „*W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych*” Warszawa 2016) uważam iż prowokacyjne zderzenie przez Autorkę najwyższej klasy rytowników z przetworzeniem tematyki rycin na potrzeby prowincjonalnego kościoła drewnianego każe poszukiwać pierwowzorów już bardzo przetworzonych, niejako zsyntetyzowanych w formie – łatwiejszych w odbiorze przez wiejską publikę XVII i XVIII wieku. Z. Michalczyk nazywa to zjawisko przeciwnym biegunem wobec „utopijnej wizji odnalezienia wzorów kompozycyjnych wszystkich zachowanych lub znanych ze zdjęć obrazów i malowideł ściennych”.

Początki dociekań nad związkami grafiki i malarstwa na naszych terenach sięgają zaledwie początków okresu akademickiego w historii sztuki. W międzywojniu temat ten nie wydawał się interesujący, dopiero lata 80-90 te XX wieku przynoszą nowe opracowania.

Poważne analizy prowadzą do wprowadzenia nowych klasyfikacji sposobu wykorzystywania pierwowzorów graficznych np.: „redukcja”, „amplifikacja”, „kompilacja”, „przekształcenie graficzne”, „repetycja” – tj. wierne powtórzenie, „naśladownictwo” – tj. niedosłowne powtórzenie, „inspiracja” tj. – dalekie

powtórzenie – trawestacja (za Z. Michalczykiem). A tu, w kościołach drewnianych, można bezpiecznie mówić o peryferyjności malarstwa posługującego się bardzo zredukowanymi co do formy scenami, mającymi być prostym przekazem treści poprzez formę malarską bardzo uproszczoną, adekwatną do postrzegania narracji przez ludzi uczestniczących w życiu Kościoła swoich czasów.

Badania Autorki stają się więc ogniwem w łańcuszku dociekań i przewartościowania w ocenie „sztuki peryferyjnej”. Autorka wraca zresztą do tematu pierwowzorów graficznych jako źródła pomocnego – przy konserwacji i uzupełnianiu brakujących partii malowideł w rozdziale „*Wykorzystanie wzorów graficznych w procesie konserwacji*” vol. I (s. 110-122). Z dużą determinacją podbudowaną wiedzą z zakresu historii sztuki wykazuje, iż możliwe jest podjęcie próby (z sukcesem) znalezienia brakujących fragmentów kompozycji.

W Binarowej, wyszukiwanie wzorów graficznych poszerza możliwości odczytywania zniszczonych czy niepełnych szczegółów malowideł drogą przeglądu internetowych zbiorów grafik dygitalizowanych. Istnieje realna szansa wypatrzenia wersji grafiki najbliższej treścią malowidłu (wg doświadczenia Autorki) a przy tym niepublikowanej dotąd w literaturze drukowanej. Jako przykłady takich znalezisk, Autorka podaje np. cykl z Aniołami z chóru kościelnego w Binarowej bliższy wersji graficznej wg nieznanego miedziorytnika niż znanej wersji autorstwa van der Borchta.

Mamy tu więc już w grafice zjawisko repetycji i adaptacji wzoru sztycharskiego. Z. Michalczyk sygnalizuje co najmniej trzy epoki w rozwoju grafiki, zależne od oddziaływania ośrodków wiodących: I – północnoeuropejska – Norymberga XV i XVI w.; II – globalizacja z dominowaną przez Niderlandy 2 poł. XVI i pocz. XVII w. oraz ekspansja jezuicka. Historycy sztuki wymieniają, jako następne, w łańcuszku rozpropagowywania graficznych odbitek ośrodki takie jak Kraków i Gdańsk w stosunku do dzieł z Frankfurtu, Antwerpii i Lipska; a dalej do Kijowa, Lwowa i na Wołoszczyznę. Im dalej od ośrodków, tym większa peryferyjność i zależność od rycin. Należy również wziąć pod uwagę, iż wzorniki graficzne rycin z XVI i początku XVII wieku powielano jeszcze w wieku XVIII-m.

Autorka podkreśla, iż wzorowanie się na sztychach, poprzez uproszczenie ich formy jest celowym działaniem przy powiększeniach do formatu malarstwa ściennego. Główną zasadą jest przy tym rozróżnialność atrybucji np. przy prezentacji postaci Apostołów. Taką syntezę czy uproszczenie pokazuje Autorka na grafikach od Antona Wierixa (XVI w.) po Cornelisa Galle i jeszcze większe uproszczenie w kościele w Iwkowej (vol. II, fot. 148-149-150).

Kwestie warsztatowe, to nie tylko wizualizacja treści w formie malarskiej – to dla konserwatora zabytków „*Technika i Technologia*” (vol. I rozdział III ss.

55-68). Autorka musi odnieść się nie tylko do samej warstwy malarskiej, ale do podłoża, tj. drewna budowlanego tworzącego świątynię, oraz jej przebudowań i przeróbek architektonicznych, a w następnych rozdziałach do ich „*Stanu Zachowania i Zniszczeń*” (ss. 69-74). Problematykę tą ilustruje w vol. II fot. 156-166, omawiając też sposób przygotowywania ścian drewnianych pod przyszłe malowidła, oraz ilustrując sposób niwelowania łączeń belek, tak aby nie tworzyły podziałów poziomych. Zagadnienia te łączą się ściśle ze stanem zachowania tych struktur, mających największy wpływ na stan zachowania malowideł. Autorka podaje, iż pobrano i przebadano próbki warstw malarskich z lat 1609, ok. 1643, 1650, 1670, ok. 1700 (Iwkowa). Z opisu wynika, iż zestaw środków był skromny tj. wyprawy na przeklejeniu: wapienne i kredowo-klejowe – czasem z gipsem. Dodawano niekiedy piasek dla uzyskania bardziej chropawych powierzchni (pod malowanie temperą kazeinową). Autorka podaje, iż wyniki badań zawarte są w dokumentacjach prac konserwatorskich dla obu kościołów. Niestety, w vol. II fot. 169-170, problematykę tą ilustrują tylko 2 próbki, nieopisane nawet czy jest to fotografia w świetle VIS, czy UV. Skoro mówimy o technice i technologii, a badania wykonywało laboratorium Wydziału Konserwacji w Krakowie, spodziewać by się należało profesjonalnego przekazu.

Autorka wymienia jako techniki malowania – technikę klejową, która znacznie gorzej zniosła ruchy podłoża drewnianego, oraz technikę temperową – zachowaną lepiej. Istotnym zagadnieniem dla czytelności malowideł i ich „światlistości” są czynniki powodujące transparentności samej zaprawy (tu kredowo-klejowej) i tym samym zmieniającym tonację malowidła o dodatek tonacji drewna.

Autorka wymienia też cały alfabet przyczyn tzw. naturalnych zmian, tj. ciemnienia spoiw, szarzenia pigmentów (smalta), czernienia bieli ołowiowej i minii w mniej tłustym spoiwie. Do tego dochodzą zniszczenia fizyczne malowideł wzdłuż ciągów komunikacyjnych w świątyni, zawilgocenia, zalania, oderwania tzw. paskowań – oryginalnych zaklejeń styku belek płótnem. Do arsenału zmian malowideł dochodzą przemalowania „stylowe” malowideł związane z poprawkami lokalnymi i całościowymi przemalowaniami. Na sam koniec dochodzą bardziej współczesne konserwacje, już zmienione kolorystycznie w partiach polichromii. Autorka, wymienia tu spoiwa (vinoflex i polioctan), które nie zdały egzaminu jako spoiwo, zmieniając swój kolor.

Prace wykonywane w kościołach drewnianych wymagają całych ekip fachowców. Autorka w kolejnych podrozdziałach omawia dobór materiałów potrzebnych do niwelacji przyczyn zniszczeń, utrwalania materii, lub rekonstrukcji. Poświęcone tym zagadnieniom są podrozdziały: „Oczyszczanie”, „Utrwalanie i podklejanie”, „Impregnacja i uzupełnianie drewnianego podłoża”, „Uzupełnianie zapraw” „Uzupełnianie warstwy malarskiej” (ss. 75 – 109).

Metodyka ta, sprawdzona już w wielu drewnianych kościołach, na ogół konserwowanych przez wyspecjalizowane ekipy staje się pośrednio tematem niniejszej rozprawy.

Ważnym staje się podsumowanie i stabelaryzowanie wyników stosowania do zabiegów np. podklejania zapraw, konkretnych klejów czy żywic. Stabelaryzowane zestawienie (s. 86-87 vol. I) efektów praktycznych, tonalnych i estetycznych w przypadku stosowania ich, może być nie tylko notatką praktyczną w zakresie własnej praktyki zawodowej, ale publikacją fachową dla wykonawców podobnych prac.

Podobnie, zestawienia parametrów narzucanych przez oryginalne materiały i analizowanie przydatności preparatów jest tabelaryzowane w podtytułach dotyczących konserwacji kościołów drewnianych z uwzględnieniem szczególnym Binarowej oraz Iwkowej. Zależności techniczne poddawane były cały czas kryterium optymalizacji użytych preparatów pod kątem ich niezmiennego trwania i „odwracalności” w warstwach technologicznych oryginału. Wybór zagadnień związanych z rozwiązaniami techniczno-estetycznymi zawiera vol. II fot.156-239.

Na koniec, po zreferowaniu tzw. prac technicznych, Autorka powraca znowu do zagadnień estetycznych związanych z płaszczyznowym sposobem malowania i linearnym podkreśleniem form. Jako jeden ze sposobów unifikacji kolorystycznej, przy fragmentach malowidła tworzących tzw. „powidoki”- czyli zaledwie zarysy dawnego malowidła, stosuje miejscowe podbarwienie zaprawy i retusz linearny (Iwkowa- fot.223-227). Rodzaje retuszu, są też dostosowywane z dużym wyczuciem artystycznym w stosunku do oryginału. Kreacją artystyczną jest też chociażby wybór dokonany w estetycznym zestawianiu malowideł z dwóch etapów malowania świątyni (Binarowa 1609 i 1650, fot. 172-73, 178-9).

Należy podkreślić, że praca teoretyczna z zakresu historii sztuki niezmiernie poszerzyła i uwiarygodniła trafność wyboru przy sugerowaniu rekonstrukcji fragmentów malowideł. Należy wpisać ustalenia Autorki dotyczące pierwowzorów graficznych dla wielu z malowideł Binarowej czy Iwkowej jako nowe odkrycia. Niech przykładem stanie się „Triumf Mądrości Bożej” z Binarowej wg ryciny Giacomo Lauro (1599) jako przykład dla wielu na nowo interpretowanych malowideł. Sięgając dalej, nawet jednostkowe ustalenia, iż malowidło „Żywot Pana Jezu Krysta” z Iwkowej nie potwierdza wpływów środowiska antwerpskiego staje się płaszczyzną do dyskusji.

Podkreślić należy, iż wachlarz zagadnień związanych z konserwacją kościołów drewnianych południowej Polski, tworzy osobny zestaw interdyscyplinarnych zagadnień, przy których Autorka z sukcesem mogła wpisać się w odkrycia na polu historii sztuki, odnajdując i interpretując na nowo ideologiczne przesłania malowideł. Zestawienie prac konserwatorskich

przyczyniło się również do ponownego przeglądu ikonografii malowideł, jako, że nastąpiły ustalenia czasu i kolejności powstawania danych scen ikonograficznych, jak też ich interpretacja po usunięciu wtórnych naleciałości.

Tom poświęcony metodom konserwatorskim, jest głęboko merytorycznym przeglądem metod, materiałów i środków zarówno historycznych, jak i współcześnie stosowanych do ratowania dziedzictwa kulturowego jakim jest zespół kościołów drewnianych południowej Polski.

Niniejsza dysertacja przedstawia poziom rozprawy doktorskiej, odpowiadającej ustawowym wymaganiom dla prac artystyczno-naukowych i upoważnia do przedstawienia Radzie Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie wniosku o nadanie stopnia naukowego doktora sztuki **mgr Gabrieli Stawowiak** w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie konserwacji i restauracji dzieł sztuki.

Warszawa, dn. 18. 10. 2018 r.

prof. Joanna Szpor

