

Muzealium jako przedmiot badań i instrument badawczy

Elżbieta Modzelewska: Możliwości badawcze są w tej chwili bardzo rozbudowane. Nieraz potrzebna jest właśnie multidyscyplinarna praca żeby odczytać detale obrazu, gdyż jedna technika bywa niewystarczająca. Pani Aleksandra Janiszewska mówiła, że na rentgenie widać coś co może być odczytywane jako coś innego. Może być tak, że jest jeszcze metoda obrazowania multispektralnego, które po przetworzeniu iluś zdjęć w zakresie promieniowania niewidzialnego daje nagle zupełnie inny wizerunek, niż w podczerwieni i rentgenie. Akurat podczerwień i rentgen stały się naszymi narzędziami codziennym w tej chwili. Generalnie to tak wygląda, że rzeczywiście zaczynamy zawsze od badań i nasza współpraca z historykami sztuki jest niezbędna, ale rzeczywiście stało się tak, że współpraca z badaczami o wykształceniu politechnicznym z różnymi instytutami naukowymi też jest niezbędna i to jest bardzo ciekawe, dlatego że my mówimy różnymi językami, więc wydawałoby się, że trudno to połączyć. Natomiast okazuje się, że możemy się gdzieś spotkać, że współpracując razem rozszerza się nasze pole widzenia. Poznajemy różne metody, kształcimy się dodatkowo. Również fizycy i chemicy, żeby zinterpretować swoje badania potrzebują nas. Nie da się tego oddzielić, także rzeczywiście jest cały taki proces. Wynik nie jest ostateczny, nie jest końcem badania i to jest szalenie interesujące. Akurat przedwczoraj miała miejsce konferencja w Warszawie poświęcona badaniom chemicznym, analiza chemiczna dla ochrony zabytków, i to już się stało zwyczajem, tam występują również konserwatorzy, ta wiedza nasza konserwatorska znacznie się poszerzyła i jest to świetne, że to jest wszystko do odczytania, że jest, tylko potrzeba woli. Tak samo, jeśli chodzi o projekty, one są możliwe, jest możliwe żeby wspólnie z takimi instytutami współdziałać, nie jest to łatwe, bo to jest pozyskiwanie funduszy, natomiast jeśli nie ma woli, jeżeli nie byłoby tego zacznku, to nigdy by do tego nie doszło. Jeszcze chciałam powiedzieć, że konserwatorzy do badań przez kształcenie są przygotowani, jak mają tę podstawę, bo mamy zarówno chemię, jak i różne zagadnienia związane z pracami badawczymi zaszczeplone już podczas studiów. No ale to musi być oczywiście rozwijane w praktyce, przy narzędziu, przy człowieku, który nam to jeszcze wyjaśni, jeżeli zobaczymy i wykresy, na czym one polegają, o co chodzi. To jest cała dziedzina i muszę powiedzieć, że są konserwatorzy, którzy idą w to, idą taką ścieżką. Zmieniają swoje zainteresowania osiągając nawet stopnie naukowe. Mamy taki przykład, także idą w kierunku, na przykład, badań fizykochemicznych, co jest świetne, bo mają podstawy w znaczeniu bliskości tego, co poznali w czasie studiów, także to jest jeszcze wzmocnione, te badania w takiej sytuacji, więc korzystamy z takich kontaktów.

Aleksandra Janiszewska: Ja się z panią w zupełności zgadzam. Ostatnie lata mojej pracy i wielu kuratorów u nas w Muzeum Narodowym pokazują, że takie partnerstwo między konserwatorami a kuratorami mi to jest przyszłość w ogóle naszej dziedziny, ponieważ możemy się nawzajem od siebie bardzo dużo nauczyć i u nas też powstaje wiele i projektów badawczych i później opracowań, które najpierw są małym zaczątkiem pochylenia się nad obrazem, który jest często po prostu u nas w kolekcji, a następnie z tego wyłania się pomysł na jakieś badania. Ja ze swojego pola mogę nie tylko przykład, który zaprezentowałam opowiedzieć, ale również i współpraca z Toruniem zaowocowała artykułem o technologii Ukrzyżowania, obrazu z naszej kolekcji, Pietera Coecke'a van Aelsta i mogliśmy prostu umieścić już na podstawie badań konserwatorskich to dzieło, które u nas w kolekcji w grupie

Ukrzyżowań, które są z warsztatów Pietera Coecke'a van Aelsta i są w innych europejskich muzeach. Teraz pracujemy, ponieważ Muzeum Narodowym w Warszawie jest laboratorium też rozwija metody, które są bardziej inwazyjne, to co ja zaprezentowałam, to są te metody, którymi możemy bezproblemowo się posługiwać, one nie wymagają nawet jakiegoś specjalnie wyszukanej aparatury, czy jakiegoś miejsca. Natomiast badamy teraz Adama i Ewę Lucasa Cranacha Starszego, dzieło unikatowe, ponieważ z wczesnego okresu twórczości tego artysty i ta współpraca między mną a konserwatorami jest naprawdę bardzo otwierająca oczy i umożliwiającą nam dowiedzenie się więcej o tym dziele. Myślę, że to jest właśnie ta ścieżka, którą będziemy podążać. Nie tylko konserwatorzy zyskują nowe umiejętności warsztatu badawczego, ale również my kuratorzy, którzy często poruszamy się w zupełnie innych przestrzeniach zyskujemy pewną świadomość tego, jak wykorzystywać wyniki badań konserwatorskich.

Elżbieta Modzelewska: Olej na płótnie już jest w tej chwili niewystarczający i wręcz jak się idzie na wystawę i widzi się olej na płótnie, olej na płótnie, to już podchodzimy do tego z pewną taką podejrzliwością, bo faktycznie jest tendencja, żeby nieprzebadane, nieopisane po prostu, chociaż przypuszczalnie, no taka rzetelność jest w tej chwili większa wymagana.

Łukasz Nawrocki: Ja myślę, że to wszystko będzie ewoluowało i opisy będą z każdym dziesięcioleciem, coraz bardziej precyzyjne. To będzie wynikało z bardziej dokładnych badań fizykochemicznych, z ustaleń naukowych. Ja gorąco też apeluję do współpracy z artystami, którzy są jednocześnie konserwatorami na wzór chociażby pana Weteringa, który jest znakomitym znawcą, gigantyczny projekt Rembrandtowski stworzył, gdzie sprawdzanie poprzez malowanie, dotykanie materii, poznawanie wszystkich etapów powstawania obrazu, technik i technologii malarskich w połączeniu z wiedzą konserwatora fizykochemika daje nam kolejne spektrum świadomości, bo mi się, na przykład, udało w pracy doktorskiej wykazać niedoskonałość badań fizykochemicznych, badań spektralnych, stratygraficznych, badań w podczerwieni, badań rentgenowskich nawet, ale to właśnie poprzez sposób myślenia interdyscyplinarny, czy nawet transdyscyplinarny, bo tak to zostało nazwane, gdzie malujemy, wiemy jak ten obraz w ogóle powstawał, z jakimi problemami artysta się zmierzał tworząc w szesnastym wieku, czyli przynosimy się, patrzymy za tą kurtynę naszej niby niewiedzy i poprzez badania empiryczne zdobywamy kolejne brakujące elementy do tej całej układanki, czego rezultatem może być większa świadomość dotycząca ograniczeń badań fizykochemicznych na podstawie tego modelu, który ja proponuję, modelu interdyscyplinarnego, czy nawet transdyscyplinarnego, gdzie badamy to, co wiemy, z czego się składa, począwszy od pierwiastków kończąc na strukturze malarskiej. Wetering pokazał, że tak naprawdę im więcej pól badawczych połączonych w jeden kabel, tym wyniki są bardziej miarodajne i bliższe prawdy, bo tak naprawdę celem zarówno historyka sztuki, moim zdaniem, konserwatora i artysty jest zbliżanie się do prawdy o obiekcie, o danym mistrzu, o danym warsztacie, szkole poprzez różne środki, różne metody i również badania fizykochemiczne, dlaczego nie.

Maria Romanowska-Zadroz: Właśnie, jeżeli jest połączenie praktyka z teoretykiem, a jeszcze jest możliwość poszerzenia tego właśnie o interdyscyplinarność oglądu danej rzeczy, to rzeczywiście efekty tych badań mogą zdumiewać. Tak samo jak ten projekt Rembrandta, gdzie dużo tych obrazów, które uchodziły za niepodważalne okazały się

kopiami, albo z kolei te które, uchodziły za właśnie warsztatowe nagle stwierdzono, że autentyczny Rembrandt jest.

Łukasz Nawrocki: Studiując Cranacha, czy Rafaela studiujemy przecież artystów. I wydaje mi się, że ci artyści również powinni być może bardziej obecni, tak bym postulował, bardzo tutaj jestem uparty w tym temacie, w obszarze badań w ramach muzealium jako przedmiotu badań.

Elżbieta Modzelewska: My oszukujemy tych artystów. Staramy się szukać, dlatego właśnie wspomniałam o tym, że udaje nam się pożyczać różne obiekty, dlatego że nie wszystkie dzieła, które mamy na miejscu są rozpoznane i wobec czego poszerzanie tych wystaw o obiekty, których nie nazywamy muzealiami, ale z racji kontekstu miejsca w jakiś sposób są ważne pasują do naszych kolekcji jest też istotne, bo to jest też poszerzanie możliwości badawczych uzupełniania wiedzy o kolekcji muzealnej. Natomiast tutaj a propos tego zbliżania się do warsztatów, to przyszedł mi taki przykład zupełnie innego rodzaju. Mianowicie jakiś czas temu były konstruowane tkaniny w Wilanowie, dlatego że oryginalne są tak zniszczone, że właściwie najlepszym wyjściem dla ich przetrwania w takim stanie było schowanie ich do magazynu i udało się w dwóch pomieszczeniach wykonać konstrukcję, zresztą nie było to łatwe, bo znaleźć warsztat, który ma jeszcze stare warsztaty tkackie i robi w takiej technice było bardzo trudno. Udało się we Włoszech i w Lyonie dwie firmy produkowały te tkaniny. Te kontakty były kapitalne, dlatego że myśmy strasznie dużo wkładali energii w to, żeby po prostu naciskać na tych wykonawców, że tu przenoszą wzory fantastycznie, tylko dlaczego one są za dobre po prostu. To nie jest ten świat, to są te niuanse. Sama technika, wybadanie jej to jest jedna rzecz, ale i o co chodzi. Badając nitki, które się składały na ten jeden kolor, których było dużo, nasze spotkania muzealne z wykonawcami były bardzo ciekawe, bardzo inspirujące, a efekt był taki, że uzyskaliśmy rzeczywiście tkaniny bardziej w klimacie czasu. A dlaczego uzyskaliśmy? Dlatego że były defekty w nich. Tak się składa, że jeden wykonawców tka i jest takim badaczem. Jedna i druga firma musiała badać takie konstrukcje na badaniach. Tak długo to trwało, nasze spotkania, że on powiedział, że on się dużo nauczył. Okazało się, że tam brakowało defektu pewnego, który wynikał ze starych warsztatów i to powodowało, że ten rysunek tych pięknych takich kwiatowych ornamentów stał się miękki. My mamy wiedzę jakąś, natomiast też trzeba wpasować się w to, że ten człowiek miał temperament. Warsztat miał braki jakieś technologiczne, bo my dzisiaj mamy wyobrażenia, pewną wiedzę, ale i możliwości techniczne. Jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że one są duże, a tam trzeba przestawić też myślenie na tamte czasy i to daje dobre efekty wtedy.

Łukasz Nawrocki: Należy się przeprogramować, można powiedzieć. Ja bym wrócił do ważności materii, z której dane dzieło rzemiosła artystycznego, czy dzieło sztuki jest wykonane, czyli właśnie płótno, farby, pigmenty naturalne, a nie syntetyczne. Bo teraz jest wszędy maszynowość produktów, takich jak farby, płótna, ramy, nawet prace pozłotnicze i właśnie ten dukt, czy ślad niedoskonałości wnosi pewnego rodzaju ducha i życie. Ja mówię o duchowości materii.

Elżbieta Modzelewska: Co przy malarstwie nie jest takie proste wyobrazić sobie, jak myślał tamten człowiek. To na pewno jest trudne, ale zbliżanie w ten sposób warsztatu jest świetne.

Niezbędne są na pewno interdyscyplinarne zespoły. Właściwie to jest nie możliwe, żeby pozbyć się tego, bo jest to ryzykowne, ponieważ odczytywanie obrazu, czy stwierdzenie o autorstwie, jeżeli się nie podejmie jakiegoś badania jest ryzykowne. One nam zaskakująco ciągle wiedzę dają, mimo że wydaje się, że kolekcje są opracowane, były konserwowane obiekty itd. My mamy troszkę inne pole widzenia, niż po wojnie, w związku z tym mamy pracę. To jest może i przyjemne. Po nas, nasi pewnie też czegoś się jeszcze doszukają.

Aleksandra Janiszewska: Ja mam taką jedną refleksję, a propos tego, co państwo powiedzieliście. My, jako historycy sztuki, badacze, mamy tendencję do tworzenia jakichś monolitycznych opisów warsztatu artysty zakładając, że on od początku swojej działalności do końca wykorzystywał, czy te same technologie, czy te same materiały. Jest to jakiś rudy uproszczenia, który w ogóle pozwala nam budować wiedzę. Natomiast tutaj, ponieważ Lucas Starszy nam się pojawił i on jest po prostu też bardzo dobrze przebadanym artystą, jest olbrzymi projekt badawczy Lucasa Hajdenrajcha, który jak tylko może, to każdy obraz bada pod wieloma względami i to pozwala zrozumieć, że nawet sama technologia warsztatu Cranacha była zmienna w zależności od tego, co akurat miałam pod ręką, jakie akurat inne przedsięwzięcia miał na warsztacie, czy też których się podejmował, jak nawet chociażby obecność ultramaryny w jego dziełach, która jest związana z jego wizytą w Niderlandach, gdzie zakupił ten pigment i później przez jakiś czas go używał, a następnie zniknął on raczej z jego palety. Więc myślę że właśnie takie badanie poszczególnych przedmiotów, próba umieszczania ich chronologicznie również stanowi pomoc dla badaczy późniejszych, którzy będą, być może, tak jak tutaj akurat mówiąc o twórczości Cranacha będą odnajdywali jakieś anomalie z ich perspektywy, coś co nie pasuje do ogólnego opisu ścieżki warsztatowej danego artysty, ale przez odnalezienie analogi będą możliwe do wytworzenia właśnie jakieś takie rodzaje supełków, łączenie tych obiektów, które pojedynczo wydają się być anomalią, a może się okazać, że w danym momencie wykorzystywał właśnie takie pigmenty, czy takie elementy. Więc jak najbardziej gromadzenie wiedzy na temat pojedynczych obiektów jest korzystne dla badaczy, z którymi nawet możemy często nie mieć osobistego kontaktu.

Maria Romanowska-Zadroz: Jeszcze mam do Pani pytanie związane z Pani zainteresowaniami badawczymi: W jaki sposób podrysowania na obrazach mogą rozróżniać, np. pracownie dawnych mistrzów?

Aleksandra Janiszewska: Chcę tylko powiedzieć, że trzeba z umiarem stosować nawet to, co powiem, ponieważ podrysowania są bardzo istotnym elementem w ogóle rozpoznania jak została przygotowana kompozycja i jeżeli mamy jakąś grupę dzieł danego artysty, warsztatu może jak ten rysunek w ogóle był stosowany w warsztacie, żeby przygotować dzieło. Mamy dwa możliwości, do których badacze się odwołują. Jeżeli rysunek jest taki swobodny, bardzo lekki, zaznaczający tylko kontury kompozycji przyjmuje się, że był on przygotowany przez mistrza, dla niego samego i prawdopodobnie wtedy ta kompozycja, na którą patrzymy jest w większości autorskim dziełem, ponieważ było to dzieło stworzone od początku do końca przez jedną osobę. Jest taka tendencja w badaniu, że im bardziej dokładny ten rysunek, im bardziej precyzyjnie zaznaczone, czy szafowanie, które wskazuje nam gdzie ma być światło, czy wręcz notatki kolorystyczne, to są takie litery odpowiadające kolorom, które znajdujemy też na podrysowaniu. Im bardziej precyzyjny ten rysunek, tym większe prawdopodobieństwo, że warstwa malarska miała być nałożona przez kogoś innego, niż

sam artysta i oczywiście jest to bardzo prawdopodobne, na przykład to też jest dzieło, które pokazywaliśmy na wystawie, skrzydła z ołtarza Świętego Rajnolda, wykonana przez Joosa van Cleve i jego warsztat, mają właśnie w swoich fragmentach takie wręcz kolorowanki. To znaczy, zaznaczone przestrzenie, które miało być na jakiś kolor wypełnione. Jest to niezwykle przydatne. Natomiast trudno założyć, że jakieś dzieło, które odnajdujemy w nim podrysowanie bardziej precyzyjne, niż tylko schematyczne, że ono od razu już założenia miało być dokonane przez kogoś innego. Ja myślę, że to też jest bardzo szeroki temat pracy w ogóle współpracy warsztatowej, bo dzisiaj chcielibyśmy myśleć i że jeżeli dzieło jest podpisane Lucas Cranach Starszy, tutaj powołuje się na ten przykład, ale myślę, że każdy inny artysta, zwłaszcza XVI-wieczny, czy XV-wieczny by podchodził, że jest to dzieło od początku do końca stworzone przez jedną osobę. Natomiast jak wiemy warsztaty pod względem technologii malarskiej potrzebowały większej liczby osób do przygotowania, do wykonania działań, niż tylko ten mistrz, który często był tylko takim głównodowodzącym w warsztacie, przedsiębiorcą, można powiedzieć. I dlatego te podrysowania, które mamy, z nimi też jest taki problem, że często dopiero rozpoznanie ich jest kwestią interpretacji, bo czasami mówimy o zmianach kompozycyjnych, ponieważ odnajdujemy jakieś fragmenty kompozycji przygotowane, czy ten rysunek jest tam naniesiony i możemy uznać, że artysta w trakcie zmienił zdanie i po prostu inaczej wykonał dla dobra kompozycji, ostatecznego wyglądu. Często trudno jest zrozumieć, czym miała być ta linia, którą widzimy, która wiadomo, że jest podrysowaniem. Mam przykład bieżący, teraz przy przygotowywaniu artykułu o Adamie i Ewie mamy dyskusję, czy pewna linia, którą widzimy w podczerwieni, czy jest zarysem gałązki, czy może ciała Ewy, które zostało inaczej później przez artystę zaplanowane i nie będziemy mieć jednoznacznej odpowiedzi. Natomiast już samo pytanie sprawia, że zaczynamy myśleć o tym procesie przygotowywania kompozycji. Podrysowania są takim niezwykle ciekawym i wieloaspektowym punktem startowym do rozważania o tym, jak to dzieło, na które patrzymy powstawało w bardzo wielu aspektach.

Łukasz Nawrocki: Nawiązując do wypowiedzi Pani Aleksandry chciałbym zaznaczyć, że również równolegle do studiowania podrysowania warto studiować rysunki albo nieskończone dzieła, albo szkice, albo kartony, ponieważ po tych kartonach możemy poznać charakter kreski, kinetykę rysunku. Jeżeli mamy w bazie danych oryginalne rysunki Durera, czy Cranacha, czy Rafaela, bardzo łatwo jest porównać charakter kreski otrzymany na projekcie rysunkowym z charakterem kreski otrzymanym w wyniku badań podczerwieni. Myślę, że takie działanie analogiczne, rozumienie artysty i wycucie jego kreski, kinetyki, czy stworzenie nawet bazy danych dotyczącej nie tylko malarstwa, ale również rysunków są takimi dodatkowymi podszeptami, które może są w jakimś stopniu nam przybliżyć prawdę o danym dziele.

Elżbieta Modzelewska: Na pewno tak jest, tylko myślę, że my szczególnie mamy kłopot po zniszczeniach wojennych. Mamy mało źródeł, a już o kartonach to może już Pani Aleksandra powie, czy w ogóle taki fakt miał gdzieś miejsce, bo generalnie kartonów jest mało. To były jakieś wyjątki, że gdzieś się zachowały w postaci zeszytów malarza. Mamy dzieła i to jest wielkie wyzwanie, żeby z tych dzieł wyciągnąć tyle, ile się da. Znakomicie, jak jest ich więcej i są jakieś przesłanki, że one z tego samego warsztatu wyszły. Bo mamy wtedy pole jakieś do porównań. Oczywiście można współpracować. Jest szansa, że w National Gallery, gdzie są laboratoria, trzeba powiedzieć, że przy muzeach bazujemy na

kontakcie z naukowcami z innych instytutów, bo przy muzeach prawie nie ma, albo są w załączku dopiero, poza tym poziom instrumentów jest tak wysoki, że musiałby centralny ośrodek badawczy powstać, to byłoby idealne. Są sytuacje, gdzie na pewno działali artyści, jeśli chodzi o dwór Jana III byli na pewno, natomiast dzieła są rozproszone. Dlatego mówiłam o tym, że wystawy są znakomitą okazją i muzeum jako organizacja ma możliwość, żeby ściągnąć je przy okazji wystaw. Natomiast jest to nasze wielkie wyzwanie, szukać we współpracy z naukowcami, znajdowanie cech warsztatowych.

Aleksandra Janiszewska: Praca kuratora to w wielu przypadkach praca detektywa przy współpracy z wieloma innymi ośrodkami, z konserwatorami. Chciałam się odnieść do kartonów. Jeżeli chodzi o kartony, to one głównie odnoszą się do tapiserii, tzn. jest to jeden do jeden. Jeśli chodzi o malarstwo, raczej mamy do czynienia ze szkicami. Bardzo trudne jest dokładne prześledzenie procesu artystycznego, ze względu na to, że rysunki to była pierwsza rzecz, która ginęła. One są wykonane na papierze, który albo bywa wtórnie użyty, albo po prostu ginie, płonie. Ile archiwów zniknęło, dlatego, że były pożary ratuszy w kolejnych latach i nie mamy dostępu już do żadnych danych. To jest rzeczywiście bardzo kłopotliwe. Chciałam się jeszcze do Pana Łukasza opinii przenieść. Oczywiście, badanie w podrysowaniach ręki artysty i szukania analogii z rysunkiem jest jak najbardziej możliwe, ale trzeba pamiętać, że często rysunki, które dotrwały do naszych czasów, były uważane za skończone dzieła, one były zupełnie inaczej opracowywane. Jeżeli mamy do czynienia z samym podrysowaniem, dosyć szkicowym, to istnieje margines zagrożenia, że ten rysunek będzie inaczej wyglądał, plus przeprócha, czyli odrysowywanie ze schematu, który w ogóle daje zupełnie inny rodzaj kreski, która jest kreską kopiowaną, a w przeprószce to w ogóle jest kopiowanie poprzez osypywanie. Im głębiej w ten las, tym więcej drzew i tym trudniej jest jednoznacznie wskazywać analogię.

Łukasz Nawrocki: Z tą przepróchą to różnie bywa. Bo mi się udało udowodnić w sposób empiryczny, używając przepróchy i różnych innych technik rysunkowych i podrysowań, że przeprócha nie działa w praktyce. Że jest to nawet błędne sformułowanie, ponieważ przeprócha była głównie używana w praktyce, te osoby, które malują freski, śmiało mogą powiedzieć, że przeprócha działa na mokrym tynku, ale to jest niczym nie związana materia, sproszkowana czarna kreda albo węgiel. Natomiast na desce i na gruncie kredowym, kredowo-klejowym bądź gesso sottile po prostu nie udowodniłem, że przeprócha nie działa. Musiała być jakaś stosowana inna technika, która zostawia po sobie ślad, ponieważ na warstwie suchego podrysowania przechodzą mokre warstwy farby, które rozmazują podrysowanie i mając ten warsztat artysty, malarza, konserwatora można troszeczkę pewne rzeczy podważyć, ale mając do tego odpowiednie środki i dowody i metody. W przypadku Cranacha rzeczywiście tych rysunków takich przygotowawczych jest znacznie mniej, niż w przypadku Rafaela Santi. W przypadku Rafaela Santi tych kartonów w skali 1 do 1 zachował się bardzo dużo, to jest około 20-30%, więc śmiało te badania porównawcze mają sens i w mojej pracy doktorskiej i późniejszych badaniach posługiwałem się kartonami i porównywałem podrysowania wykonane przeze mnie z podrysowaniami wykonanymi przez Rafaela Santi i jeszcze z projektami rysunkowymi i to dawało nam dopiero taki wgląd, czy zrozumienie struktury i istoty sensu stosowania zarówno przepróchy, jak i techniki calcare, czyli kalką, czy techniki, która stosowała kratki do powiększania, linie, które się krzyżowały pod odpowiednim kątem, głównie prostym. Także cały czas podkreślam, że właśnie te

badania i ta płynność wiedzy i te pomosty pomiędzy historykiem sztuki, konserwatorem i artystą powinny być jak najbardziej udrożnione i żeby to wszystko tak pięknie, jak w organizmie, działało.

Aleksandra Janiszewska: Ja mam pytanie o tą przepróchę, bo to jest fascynujące, co pan powiedział.

Łukasz Nawrocki: Piszę artykuł naukowy na ten temat. Udało mi się udowodnić, że w przypadku Rafaela Santi przeprócha raczej nie mogła być stosowana. Jedynie na mokrej imprimaturze, ale wiem, że imprimatura była zawsze kładziona w przypadku Rafaela, czy nawet mistrzów Niderlandzkich na podrysowanie. Najpierw był transfer rysunku, potem podrysowanie, potem to pierwsze zabarwienie, przeźroczyste, w przypadku Cranacha. Ja to w Toruniu pokazałem, udowodniłem i pracuję dalej nad tym i do tego nurtu wracam, dlatego chciałem nawiązać do badań bardziej szerokich, inter czy transdyscyplinarnych, łączących konserwację i historyków sztuki, bo tak naprawdę przy jednym stole zawsze się można spotkać i wtedy powstają znakomite idee, znakomite pomysły do nowych projektów, patrzenia. Lubię potrząsnąć pewnym tematem i będąc zawziętym i upartym parę rzeczy udało mi się podważyć, łącznie z badaniami National Gallery w Londynie. Nie jest to jeszcze opublikowane, ale empirycznie udowodniłem, że to nie działa, stosując i badania fizykochemiczne, w tym przypadku badania optyczne podczerwieni, które chcę dalej kontynuować i badania empiryczne, ponieważ wykonałem kilkadziesiąt rekonstrukcji i kopii technologicznych używając te same materiały, te same techniki, te same struktury, czy maksymalnie zbliżone, żeby być precyzyjnym. Mam jedno pytanie do Pani Aleksandry dotyczące aparatury, która posłużyła do wykonania badań podczerwieni. Jakiego rodzaju to były badania? Z jakiego zakresu długości fali w podczerwieni?

Aleksandra Janiszewska: To było do 1200 (nanometrów), nie przekraczały 1200. Korzystaliśmy z narzędzia, które mamy, którym jest modyfikowany aparat fotograficzny. Po prostu jest to najbardziej podręczne i przydatne. Na jednym etapie pewnego projektu korzystaliśmy z takiego urządzenia, kamery hiperspektralnej, która daje bardzo szeroki zakres fal, ale to był ograniczony do dziewięciu tylko obiektów z różnych dziedzin. Natomiast to nam pokazało, jak skomplikowane jest przeprowadzenie takiego projektu od strony finansowej. To też co pani Elżbieta Modzelewska wspominała, uzyskiwanie finansowania w pracy muzealnika jest bardzo żmudną rzeczą, ponieważ nie dość, że musimy wziąć udział w konkursach, które nie zawsze istnieją akurat wtedy, kiedy potrzebujemy coś przebadać, to później jeszcze jest duży problem i proceduralny, jeżeli chodzi o przemieszczanie dzieła sztuki, bo nie wszystkie narzędzia badawcze są mobilne, czasami to obiekt powinien pojechać do narzędzia, nie narzędzie do obiektu. To generuje bardzo dużo problemów. Mogę tylko powiedzieć, że będą dalsze badania na Belgambie zostały wstrzymane przez pandemię, bo niemożliwe było spotkanie narzędzia badawczego i obiektu w jednym miejscu. Wielu badaczy mówi, że to jest rudymen tarne narzędzie, ten nasz aparat fotograficzny. Natomiast skala nowych informacji, jakie uzyskaliśmy, nawet przy tak podstawowej technologii naprawdę otworzyła w wielu przypadkach takie ścieżki do dalszych poszukiwań, zależności między obiektami i nawet w innych muzeach a naszymi, kiedy wydawało się, że na przykład one nie są jakoś w ogóle zależne, a nagle okazuje się, że w podrysowanie jest jakiś element, który nie jest już na obrazie, a jest na rysunku przechowywanym w innym

muzeum, co od razu nam pokazuje, że one musiały przynajmniej w jakimś czasie być wspólnie w pracowni, więc to jest fascynująca przygoda.

Łukasz Nawrocki: Byłem zafascynowany przygotowując się do swoich badań. Przeszedłem historię badań fizykochemicznych, bo wiemy, że to są lata 70, badania optyczne i w podczerwieni. Wiemy, że najpierw była fotografie, później tzw. reflektografia w podczerwieni, czyli z małych ikonек żeśmy składali, łączyli szpileczkami, taśmami. W latach 90., to też było fascynujące, że obraz był tak dogłębny i czytelny. I nowe techniki, skanery właściwie, umożliwiają nam badanie nawet w rozpiętości fal między 900 a 2500 nanometrów. I widzimy wtedy więcej, czyli wracamy do źródła, do prawdy, o której dzisiaj wspominałem.

Aleksandra Janiszewska: Chociaż przy 2500 widzimy przede wszystkim podłoże, bo już ta warstwa malarska nam umyka, ale tak to prawda.

Łukasz Nawrocki: Jeszcze zależy jaka jest warstwa i zależy, jakich artysta użył technik do podrysowania, czy to był tusz galusowy, czy to były elementy zawierające metale ciężkie.

Elżbieta Modzelewska: Niewątpliwie to wymaga czasu. Wczoraj na konferencji nie padło chyba hasło o walorze muzeum, o możliwości prowadzenia długofalowych badań, nawet jeśli one zostaną przerwane, to jest możliwość powrócenia, bo jest zapis, jest zespół i to ma niezwykle znaczenie. Wyrwanie do jakiegoś projektu, a potem zamknięcie, no to jest strata pewna. Natomiast w muzeum jest to możliwe, nawet z przerwami, ale jest kontynuacja, więc to jest duży walor.