Dominika Sarkowicz, Anna Klisińska-Kopacz[1]

# Tajemnice „Autoportretu" Henryka Siemiradzkiego – przyczynek do badań nad warsztatem artysty

# Secrets of the "Self-portrait" by Henryk Siemiradzki – contribution to the research on the artist's method

**Słowa kluczowe:** Siemiradzki, autoportret, warsztat, technologia i technika, badania, rentgen, zdjęcia analityczne, FTIR, XRF

**Key words:** Siemiradzki, self-portrait, technology and technique, research, X-ray, analytical photos, FTIR, XRF

W 2012 roku mija 110 lat od śmierci Henryka Siemiradzkiego (1843–1902).W swoim czasie był jednym z najsławniejszych polskich malarzy, znanym w Polsce i Europie. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że był ówczesnym celebrytą, odwiedzanym i przyjmowanym przez osobistości, uroczyście witanym w miastach, do których przybywał. Choć dawny splendor artysty odszedł w zapomnienie, jego dzieła nadal są wysoko cenione. Obecnie znajdują się w licznych muzeach oraz w zbiorach prywatnych. Pojawiają się na aukcjach osiągając wysokie ceny. Najczęściej przedstawiają sceny z życia codziennego starożytnych Rzymian, historii Rzymu oraz z dziejów pierwszych chrześcijan, ilustracje antycznych mitów, sceny biblijne – wątki często pojawiające się w twórczości malarzy – akademików II połowy XIX wieku. To Siemiradzki, jakiego znamy najlepiej.

Spuścizna po mistrzu to także wiele studiów i szkiców, również krajobrazowych, a także portrety. Natomiast (olejne) autoportrety Siemiradzkiego znane są tylko dwa i oba znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie[1]. Pierwszy namalowany został najprawdopodobniej po 1876 r., czyli gdy artysta był mężczyzną w średnim wieku – po 33 roku życia, drugi zaś, u jego schyłku – ok. 1900 roku. Oba są niedokończone, zwłaszcza w partii tła. W przypadku dzieła wcześniejszego, o którym traktuje niniejszy artykuł, mamy do czynienia z malarskim szkicem, porzuconym przez autora w fazie, gdy jego najistotniejsza treść – postać, została zrealizowana. Drugi zaś, *Autoportret z paletą*, z przełomu wieków, wydaje się być po prostu nieukończonym obrazem.

W 2010 roku podjęto konserwację zabezpieczającą autoportretu wcześniejszego, z lat 70. XIX w. Zabiegi były konieczne, aby przygotować obraz do dalekiej podróży do Japonii, gdzie na przełomie 2010 i 2011 roku prezentowano, na kolejnych wystawach, skarby z polskich kolekcji[2]. Działania

In 2012, 110 years have passed since the death of Henryk Siemiradzki (1843–1902). In his time he was one of the most famous Polish painters, known both in Poland and in Europe. Today we would say that he was a celebrity, visited and received by important personages, ceremoniously welcomed on his arrival in cities. Although the past splendour of the artist has fallen into oblivion, his works are still highly appreciated. At present they can be found in numerous museums and private collections. They appear at auctions where they reach high prices. Most frequently they present everyday scenes from the life of ancient Romans, the history of Rome and the history of the first Christians, illustrations for ancient myths, or biblical scenes – themes frequently appearing in the works of painters-academicians in the 2nd half of the 19th century. It is Siemiradzki that we know best.

The legacy of the master involves numerous studies and sketches, also landscapes and portraits. On the other hand, only two (oil) self-portraits by Siemiradzki are known and both are to be found in the collection of the National Museum in Krakow[1]. The first might have been painted after 1876, so when the artist was a middle-aged man – over 33 years old, while the other at the end of his life – around 1900. Both have remained unfinished, particularly in the background part. In the case of the earlier work, which this article concerns, we are faced with a painting sketch abandoned by the author at the stage when its most essential element – the figure, had been realised. The other one, *The Self-portrait with a Palette*, from the turn of the centuries seems to be simply an unfinished painting.

In 2010, protective conservation of the earlier self-portrait, from the 1870s, was carried out. The treatment was necessary in order to prepare the painting for a long trip to Japan where, at the turn of 2010 and 2011, treasures from Polish collections were presented in a series of exhibitions[2]. Conservation activity

[1] mgr Dominika Sarkowicz, dr Anna Klisińska-Kopacz, Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział Sukiennice

[1] *mgr Dominika Sarkowicz, dr Anna Klisińska-Kopacz, National Museum in Krakow, Sukiennice Branch*

*Praca dopuszczona do druku po recenzjach* *Article accepted for publishing after reviews*

konserwatorskie stały się również impulsem do przeprowadzenia badań nad technologią i techniką wykonania malowidła przyczyniając się w ten sposób do rozpoznania warsztatu artysty. Wyniki przeprowadzonych analiz były zaskakujące i odsłoniły wiele tajemnic, jakie skrywał obraz.

## Historia obrazu

„Autoportret" został zakupiony do Muzeum Narodowego w 1965 roku od Leona Siemiradzkiego – syna artysty, w Rzymie na Viale di Villa Massimo 24[3]. Według autorek katalogu zbiorów MNK cz. 1, jest to prawdopodobnie studium do autoportretu zamówionego przez Galerię Uffizi we Florecji[4]. Po sukcesach, jakie odniosły *Pochodnie Nerona* wystawiane w całej Europie (m.in. złoty medal na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1878 r.), sława malarza została ugruntowana, jak również potwierdzona członkostwem w wielu europejskich Akademiach Sztuk Pięknych. Również szacowna galeria postanowiła uhonorować Polaka umieszczając jego autoportret wśród wizerunków znamienitych malarzy. Informację o takim zamówieniu znajdujemy między innymi w biografii artysty, napisanej przez Józefa Dużyka – „Siemiradzki. Opowieść biograficzna"[5], a także w wydanym w 1939 r. katalogu wystawy Siemiradzkiego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie[6]. Wzmiankę, na którą powołuje się Dużyk, o zamówieniu przez Galerię Uffizi autoportretu mistrza, zamieszcza w artykule i wywiadzie z Siemiradzkim niemieckojęzyczny dziennik na Węgrzech „Pester Lloyd" w 1879 r.: „(…) artysta *»zmuszony jest niejako do malowania własnego portretu«* albowiem słynna w świecie Galeria Uffizi we Florencji prosi go o to od dwóch lat"[7]. Należy zwrócić uwagę, że obraz musiał być w takim razie zamówiony w 1877 r. Jak zaznaczają badacze tematu, wspomniany portret nie został odnaleziony, bądź w ogóle nie powstał[8]. Jednakże Galeria Uffizi potwierdza istnienie w archiwach dokumentu świadczącego o takim zamówieniu[9].

Całkiem uzasadnione wydaje się założenie, że omawiane tu studium do autoportretu może właśnie być zaawansowanym, malarskim szkicem do nieodnalezionego obrazu. O tym, że nie jest to praca przewidziana przez autora jako dzieło przeznaczone do galerii, świadczy jego technologia, której szczegóły zostały rozpoznane w trakcie badań obiektu. Zdjęcie w promieniowaniu rentgenowskim ujawniło istnienie jeszcze dwóch kompozycji pod autoportretem!

## Stan zachowania obrazu przed konserwacją

Lico obrazu było zabrudzone, werniks nieznacznie pożółkły. Główny problem stanowiły liczne odpryski warstwy malarskiej. Stan techniczny malowidła wynikał głównie z niewłaściwej technologii, czyli nałożenia trzech warstw malarskich należących do różnych kompozycji. Prawdopodobnie spoiwo warstwy wierzchniej (III w. chronologiczna)[10] było chudsze od medium w farbie kompozycji pośredniej (architektonicznej, II w. chronologiczna), ponieważ większość odprysków i odspojeń sytuowała się pomiędzy tymi warstwami. W miejscu starych odprysków i ubytków występowały liczne zmatowiałe retusze.

Marginesy obrazu zawinięte na krosno wszędzie nosiły warstwę malarską. W wielu miejscach były zniszczone, zwłaszcza na krawędziach i w narożnikach. Uszkodzenia powodowały również gwoździe napinające płótno na blejtramie, wbite do połowy długości, a następnie zagięte i dobite do marginesów i krosna.

also gave an impulse to carrying out research concerning the technology and technique employed to execute the painting, thus contributing to identifying the artist's method. Results of carried out analyses were surprising and revealed many secrets concealed by the painting.

## History of the painting

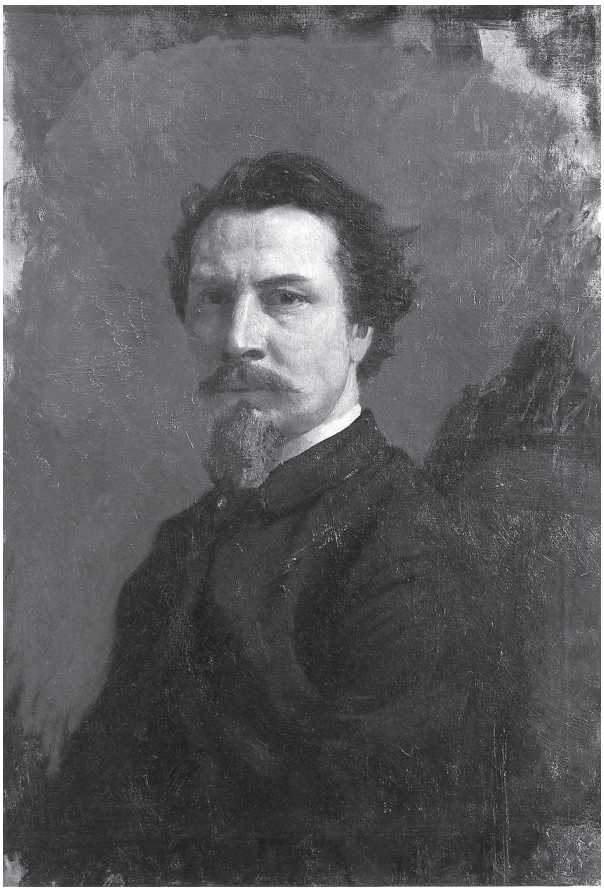
The "Self-portrait" was purchased for the National Museum in 1965, from Leon Siemiradzki – the artist's son, in Rome at 24 Viale di Villa Massimo[3]. According to the authors of the catalogue of the NMK collection, part 1, it is most likely the study for a self-portrait commissioned by the Uffizi Gallery in Florence[4]. After the success of *Nero's Torches* exhibited all over Europe (e.g. awarded the Gold Medal at the World's Fair in Paris in 1878), his position as a painter was consolidated, and confirmed by the membership of numerous European Academies of Fine Arts. An eminent gallery also decided to honour the Pole by placing his self-portrait among the images of other outstanding painters. Information about such a commission has been found in the e.g. biography of the artist written by Józef Dużyk and entitled "Siemiradzki. A biographical story"[5], as well as in the catalogue for an exhibition of Siemiradzki's works at the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warszawa, published in 1939[6]. The information which Dużyk refers to, concerning the artist's self-portrait being commissioned by the Uffizi Gallery, was found in an article and an interview with Siemiradzki published in a German-language daily from Hungary "Pester Lloyd" in 1879: "(…) the artist *>is in a way forced to paint his own self-portrait<* as the world – famous Uffizi Gallery in Florence has been asking for it for two years"[7]. It should be noted, that the painting must have been commissioned in 1877. As the experts on the topic have observed, the above mentioned portrait has either not been found, or has never been painted[8]. However, the Uffizi Gallery has confirmed the existence in its archives of a document confirming such a commission[9].

The assumption that the study for a self-portrait, discussed here, could be an advanced painting sketch for a missing painting seems fairly justified. The fact that this work was not intended by the author for a gallery, is confirmed by the technology of the painting the details of which were identified during the examination of the object. The X-ray photograph revealed the existence of two more compositions beneath the self-portrait!

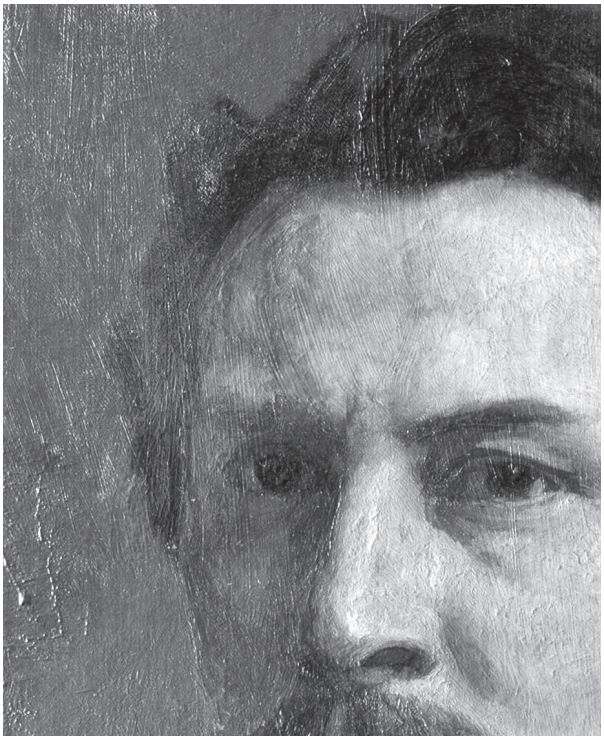
## State of preservation of the painting before conservation

The face of the painting was soiled, the varnish was slightly yellowed. The main problem was the flaking off coat of paint. The technical state of the painting resulted mainly from the improper technology i.e. applying three coats of paint belonging to various compositions. The binder of the outer coat (3rd chronological layer)[10] is likely to have been leaner than the medium in the paint of the middle composition (architectonic, 2nd chronological layer), because the majority of flaking off fragments were situated between the two layers. Faded retouches were found in places of old chipped off and missing fragments.

Margins of the painting folded over the canvas stretcher were all covered with a coat of paint. In many places they were damaged, particularly on the edges and in the corners. Damage was also caused by nails tightening the canvas on the stretcher,



Ryc. 1. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. własność: Muzeum Narodowe w Krakowie
*Fig. 1. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876; property of the National Museum in Krakow*

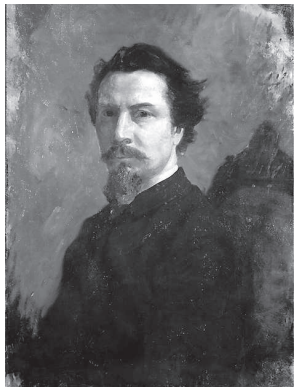


Ryc. 2. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Fragment lica obrazu – wyraźnie widoczny przebieg śladów szerokiego pędzla, nie pokrywa się z formą malarską widoczną na wierzchu
*Fig. 2. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. Fragment of the surface – clearly visible traces of a wide brush, do not tally with the painting image visible on the surface*

Ryc. 3. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Rentgenogram obrazu odwrócony o 90° w lewo w stosunku do autoportretu. Widoczna kompozycja architektoniczna
*Fig. 3. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. X-ray of the painting turned 90° to the left in relation to the self-portrait. Visible architectonic composition*

Ryc. 4. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Rentgenogram obrazu odwrócony o 180° w stosunku do autoportretu. Widoczny szkic głowy kobiety
*Fig. 4. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. X-ray of the painting turned 180° in relation to the self-portrait. Visible sketch of a woman's head*

Ryc. 5. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Fragment lica (lewy, górny róg) z widocznym czarnym obramowaniem
*Fig. 5. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. Fragment of the surface (top left corner) with visible black border*



Ryc.7. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Całość lica w bliskiej podczerwieni. Uwidocznione szczegóły opracowania malarskiego
*Fig.7. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. The whole surface in near infrared. Visible details of application of paint*

Ryc. 6. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Fragment lica i marginesu (prawy, górny róg). Widoczne zawinięcie malowidła na krosno oraz sposób przybicia gwoździ
*Fig. 6. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. Fragment of the surface and margin (top right corner). Visible folding of the painting over the stretcher and the way nails were driven in*

## Wykonane zabiegi konserwatorskie

W podejmowanych zabiegach konserwatorskich zakładano minimalną, konieczną ingerencję w strukturę obiektu, mianowicie zabezpieczenie obrazu bez zdejmowania go z krosna. Nie planowano też usuwania werniksu, ponieważ nie zmieniał on w sposób istotny tonacji malowidła.

Obraz został oczyszczony z zabrudzeń i kurzu, usunięto zmatowiałe retusze. Odspojenia i odpryski podklejano miejscowo przy użyciu Bevy 371 w benzynie, a na zagięciach obrazu na krosna woskiem mineralnym. Rozdarcia płótna na marginesach zreperowano bez zdejmowania z krosna, jedynie miejscowo wyciągając gwoździe i stosując odpowiednie podkładki. W ubytkach wykonano kity (Beva Gesso), na których położono retusze. Lico zabezpieczono werniksem.

## Technika i technologia wykonania – badania

Działania konserwatorskie stały się impulsem do podjęcia badań nad technologią i techniką dzieła, co stanowi uzupełnienie niewielkiej jak dotąd wiedzy na temat warsztatu artysty. Przeprowadzono analizę wizualną obrazu oraz wykonano badania pigmentów, zaprawy, płótna i spoiwa warstwy malarskiej. Pobrano próbki do przekrojów bocznych z marginesów zawiniętych na krosno. Szczególnie interesujące wyniki przyniosły zdjęcia w promieniowaniu analitycznym, zwłaszcza w promieniach rentgena. Ponadto malowidło zostało sfotografowane w świetle widzialnym, podczerwieni i ultrafiolecie[11].

### *Budowa obrazu i technika wykonania na podstawie analizy w świetle białym, w promieniowaniu Rtg, IR, UV oraz obserwacji mikroskopowej*

Obraz namalowany jest w technice olejnej na płótnie lnianym (por. wyniki badań). Warstwa zaprawy jest bardzo cienka, z dużą ilością spoiwa, wtarta w płótno. Na przekrojach poprzecznych pobranych próbek, w niektórych miejscach widać, że zaprawa występuje śladowo, głównie w zagłębieniach splotu, pomiędzy nitkami. Płótno jest dość cienkie, o splocie skośnym, gęstość: 9 × 26 nitek na $cm^2$.

Powierzchnia malowidła, obserwowana w świetle widzialnym, nasuwała podejrzenie, że pod wierzchnią warstwą malarską może istnieć inna kompozycja. W wielu miejscach łatwo było zauważyć niezgodność kierunku i charakteru fakturalnego śladu pędzla, z formą widoczną na powierzchni. Hipoteza ta została potwierdzona dzięki wykonaniu zdjęcia w promieniowaniu rentgenowskim. Co więcej, oprócz warstwy przedstawiającej autoportret odkryto nie jedną, ale dwie kolejne kompozycje.

Na rentgenogramie można odczytać fragment kompozycji architektonicznej występujący bezpośrednio pod portretem własnym artysty. Widać schody prowadzące do szerokich odrzwi, a poniżej kamienny bruk, malowany w sposób tak charakterystyczny dla Siemiradzkiego. Kompozycja ta jest zawarta w formacie prostokąta leżącego. W stosunku do usytuowania autoportretu odwrócona jest o 90°, w lewo.

Przedstawieniem znajdującym się pod kompozycją architektoniczną jest portret kobiety. Ujęta jest w popiersiu, w trzech czwartych, lekko zwrócona w lewo. Na jej głowie widać upięte, dość bujne, ciemne włosy. Portret jest odwrócony o 180° w stosunku do wizerunku malarza. Obie warstwy malarskie uwidocznione na rentgenogramie stuck half-way their length and then bent and drove in to the margins and the stretcher.

## Carried out conservation treatment

The undertaken conservation procedures assumed the minimum necessary interference into the object structure, namely conserving the painting without taking it off the stretcher. Removal of varnish was not planned either, since it did not significantly change the colour scheme of the painting.

The painting was cleaned from dirt and dust, faded retouches were removed. Chipped off and flaking off fragments were glued in places using Bevy 371 in petrol, and on the folds of the canvas onto the stretcher using mineral wax. Torn canvas on the margins was repaired without taking it off the stretcher, only by removing nails in places and applying suitable pads. Missing fragments were filled in with putty (Beva Gesso), on which retouches were made. The face was protected with varnish.

## Technique and technology of execution – research

Conservation activity also gave an impulse to carrying out research concerning the technology and technique employed to execute the painting, which has contributed to complementing the little knowledge there had been concerning the artist's method. A visual analysis of the painting was carried out and the pigments, ground, canvas and binder of the coat of paint were carefully examined. Samples for side sections were taken from margins folder over the stretcher. Particularly interesting results were obtained from the photographs in analytical radiation, and especially X-ray photos. Moreover, the painting was photographed in visible light, infrared and ultra-violet[11].

### *Structure of the painting and the technique of its execution on the basis of the analysis in white light, X-ray, IR, UV and microscope observation*

The portrait was painted with oil paint on linen canvas (see test results). The ground layer is very thin with a large amount of binder, rubbed into the canvas. The cross sections of taken samples show that in some places, mainly in the hollow between the threads of the weave, there are merely traces of ground. The canvas is fairly thin, with twill weave, density: 9 × 26 threads in $cm^2$.

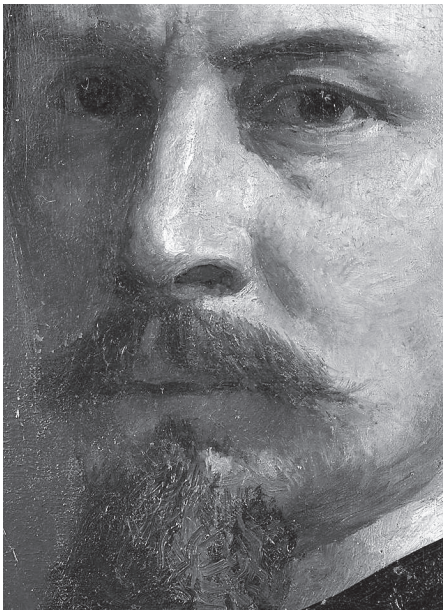
The surface of the painting, observed in visible light, suggested a suspicion that another composition might exist under the outer coat of paint. In several places it was easy to notice an inconsistency between the direction and character of the textural brushstrokes and the form visible on the surface. The hypothesis was confirmed by taking an X-ray photograph. Moreover, not just one, but two subsequent compositions were discovered beneath the layer presenting the self-portrait.

In the X-ray photograph one can discern a fragment of an architectonic composition appearing directly beneath the self-portrait of the artist. A staircase leading towards a wide door can be seen, with cobblestones below, painted in the way so characteristic for Siemiradzki. The composition is encompassed in the format of a lying rectangle. In relation to the self-portrait the composition is turned left by 90°.

The image found beneath the architectonic composition is the portrait of a woman. It is presented as a bust, in three quarters, turned slightly left. Fairly luxuriant, dark hair can be

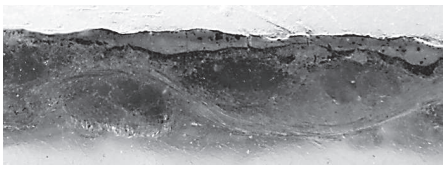
Ryc. 8. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Fragment lica w promieniowaniu UV. Widoczny sposób opracowania malarskiego karnacji krótkimi pociągnięciami drobnego pędzla. Zaciemnienie fluorescencji wynika prawdopodobnie z obecności pigmentów żelazowych. Nie są to z pewnością retusze

*Fig. 8. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. Fragment of the surface in UV light. Visible manner of applying paint with short strokes of a fine brush to achieve complexion. Darkened fluorescence resulted probably from the presence of iron pigments. These are certainly not retouches*



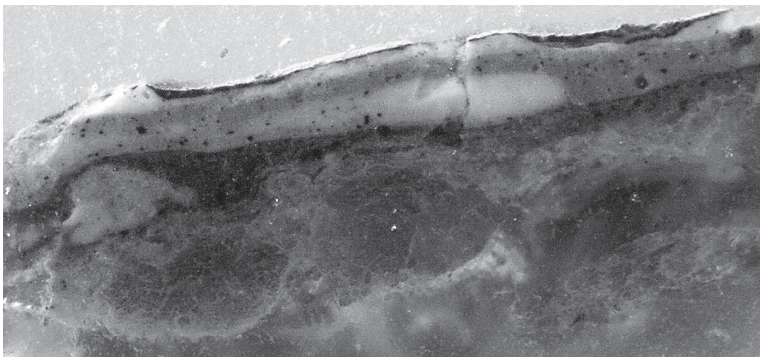
Ryc. 9. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Fragment lica w świetle vis. Widoczny sposób opracowania malarskiego – drobne, gęste pociągnięcia małego pędzla

*Fig. 9. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. Fragment of the surface in the visible light. Noticeable manner of applying paint – with small, dense strokes of a fine brush*



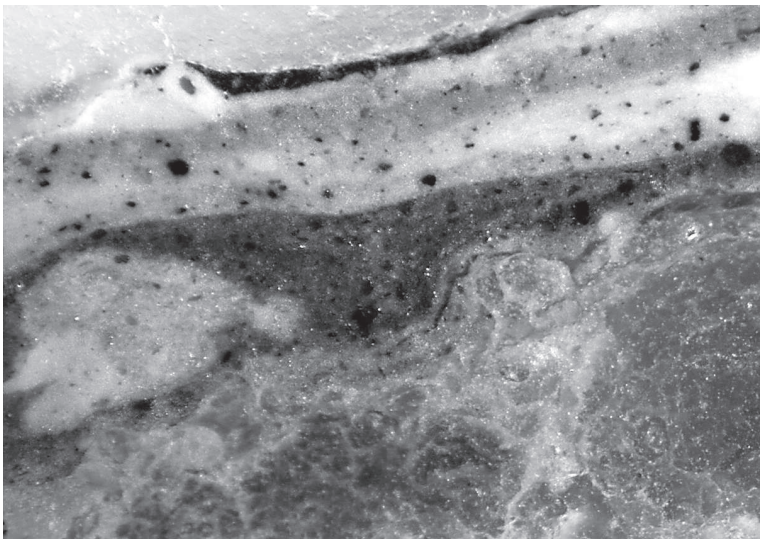
Ryc. 10. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Zdjęcie mikroskopowe przekroju poprzecznego warstw technologicznych próbki nr 7. Widać, że miejscami zaprawa występuje śladowo

*Fig. 10. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. Microscope photo of the cross-section of technological layers from sample no 7. It can be seen that only traces of primer occur in places*



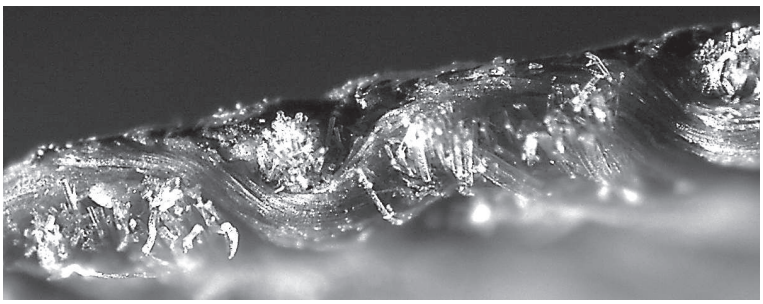
Ryc. 11. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Zdjęcie mikroskopowe przekroju poprzecznego warstw technologicznych próbki nr 5. Widoczna cienka zaprawa z dużą ilością spoiwa i nakładające się warstwy malarskie

*Fig. 11. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. Microscope photo of the cross-section of technological layers from sample no 5. Visible thin primer with a large amount of binder and overlapping coats of paint*



Ryc. 12. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Zdjęcie mikroskopowe przekroju poprzecznego warstw technologicznych próbki nr 5; fragment. Widać: bardzo cienką warstwę zaprawy wypełniającej zagłębienia pomiędzy nitkami płótna; warstwę malarską I (szarozieloną z wtrąceniami drobin innych pigmentów); warstwę malarską II (biel złamaną innym kolorem, w trzech warstwach, malowaną „mokre w mokre", błękit, biel); warstwa malarska III (czerń). Ciemna, cienka linia w I warstwie malarskiej nie pojawia się w przekrojach innych próbek. Dlatego trudno ją interpretować jako przeklejenie czy izolację. Możliwe, że jest to fragment podrysowania / podmalowania

*Fig. 12. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. Microscope photo of the cross-section of technological layers from sample no 5; fragment. Visible: a very thin layer of primer filling in hollows between the threads of the canvas; coat of paint I (grey-green with inclusions of specks of other pigments); coat of paint II (white toned down with another colour, in three layers, painted "wet on wet", blue, white); coat of paint III (black). The dark thin line in I coat of paint does not occur in cross sections of other samples. Therefore it is difficult to interpret it as saturating or insulation. It may be a fragment of a pencil sketch / underpainting*



Ryc. 13. Henryk Siemiradzki „Autoportret", po 1876 r. Zdjęcie mikroskopowe przekroju poprzecznego warstw technologicznych próbki nr 4 (nie zatopiona w żywicy). Widać przekrój boczny marginesu obrazu. Zaprawa prawie niewidoczna, jedynie w zagłębieniu między nitkami zaznaczonym strzałką

*Fig. 13. Henryk Siemiradzki "Self-portrait", after 1876. Microscope photo of the cross-section of technological layers from sample no 4 (not sunk in resin). Visible side section of the painting margin. Primer almost invisible, except in the hollow between the threads, marked with an arrow*

sprawiają wrażenie raczej swobodnie traktowanych szkiców studyjnych.

Tak więc Siemiradzki namalował swój portret na podobraziu, którego już wcześniej użył do celów studyjnych. Pracę rozpoczął na większym kawałku zamalowanego już płótna, jak się wydaje, nie napiętego na krosno. Tego typu luźne, nie napięte na blejtram, szkice olejne na płótnie, które artysta często wykonywał przygotowując się do większych kompozycji, można znaleźć również w zbiorach MNK. W trakcie pracy autor dopasował malowany obraz do krosien. Kadrując go, wykreślił dwie krawędzie czarną farbą ograniczając w ten sposób zakres kompozycji. Następnie zagiął marginesy malowidła na listwach krosna, dlatego noszą one warstwy malarskie. Być może obraz nie został napięty na krosno przez samego autora, jednak nie ulega

seen pinned up on her head. The portrait is turned by 180° in relation to the image of the painter. Both coats of paint visible in the X-ray photo give an impression of fairly freely treated study sketches.

Therefore, Siemiradzki painted his self-portrait on the underpainting which he had previously used for study purposes. He began the work on a larger piece of the already painted canvas, apparently not stretched on the wooden stretcher. That type of loose oil sketches on canvas not tightened on the stretcher, which the artist frequently made while preparing for larger compositions, can also be found in the collection of the NMK. During the work the author fitted the painted picture to the stretcher. Cropping it, he drew two edges with black paint thus limiting the range of the composition. Then he folded the margins of the painting over the stretcher, that is why they

Tabela 1. Uproszczona stratygrafia obrazu
*Table 1. Simplified stratygraphy of the painting*

| Nr | Oznaczenie graficzne warstw technologicznych<br>*Graphic marking of technological layers* | Warstwa chronologiczna<br>*Chronological layer* | Datowanie<br>*Dating* | Określenie warstwy<br>*Layer identification* |
|---|---|---|---|---|
| 1. | | V | XX w. | retusze<br>*retouches* |
| 2. | | IV | ? | werniks<br>*varnish* |
| 3. | | III | Po 1876<br>*After 1876* | gwoździe<br>*nails* |
| 4. | | II | | warstawa malarska – Autoportret<br>*coat of paint – Self-portrait* |
| 5. | | | | warstwa malarska<br>Kompozycja architektoniczna (?)<br>*coat of paint Architectonic composition* (?) |
| 6. | | I | | warstwa malarska – Głowa kobiety<br>*coat of paint – Head of a woman* (?) |
| 7. | | | | zaprawa<br>*primer* |
| 8. | | | | płótno<br>*canvas* |
| 9. | | I (?) | | krosno<br>*stretcher* |

Opis warstw technologicznych
(1, V) retusze
(2, IV) werniks (nie autorski ? )
(3,III) gwoździe
(4, III) warstwa malarska olejna autorska – autoportret
(5, II) warstwa malarska olejna autorska – kompozycja architektoniczna
(6, I) warstwa malarska olejna autorska – głowa kobiety
(7, I) zaprawa
(9, I) płótno lniane
(10,I) krosno drewniane

*Description of technological layers*
*(1, V) retouches*
*(2, IV) varnish (not author's ?)*
*(3,III) nails*
*(4, III) author's coat of oil paint – self-portrait*
*(5, II) author's coat of oil paint – architectonic composition*
*(6, I) author's coat of oil paint – head of a woman*
*(7, I) primer*
*(9, I) linen canvas*
*(10,I) wooden stretcher*

wątpliwości, że czarna linia wyznaczająca zakres kompozycji została wykonana przez artystę i było to elementem dość spontanicznego procesu twórczego. Potwierdzać to może fakt występowania czerwieni z tła właśnie na czerni „ramki". Również analiza składu pierwiastkowego czerni z obramowania i z innych partii kompozycji potwierdza tę tezę. Obraz napięto na drewniane krosno o łączeniu prostym, czopowym, z dwoma klinami. Użyto długich gwoździ, których nie wbijano do końca, a wystającą część zaginano do listwy krosna. Miało to zapewne służyć lepszemu przymocowaniu płótna. Marginesy przycięto do grubości listwy krosna.

Zdjęcia w promieniowaniu ultrafioletowym i podczerwonym również uwidoczniły pewne szczegóły opracowania malarskiego w warstwie autoportretu. W tle, pod czerwoną, jaśniejszą warstwą farby, widać w podmalowaniu swobodne pociągnięcia szerokiego, płaskiego pędzla, z użyciem ciemnej czerwieni, miejscami wpadającej w brąz, a nawet czerń. Prawdopodobnie autor w ten sposób zamalował kompozycję architektoniczną robiąc tym samym podkład pod studium portretowe. W partii tła oraz ubrania malarz użył dużych pędzli o szerokości: 4 cm, 3,5 cm oraz 1,7 cm. Zupełnie inny jest sposób opracowania szczegółów twarzy, włosów, brody. Zarówno w świetle widzialnym jak i w ultrafiolecie (w każdym w inaczej) dostrzec można gęsto nakładane, nieco rozwibrowane, krótkie pociągnięcia drobnego pędzla. Można zidentyfikować pędzle o szerokości: 2, 3 i 4 mm. Artysta dopracowuje szczegół, równocześnie jednak nie obawia się pozostawienia faktury i śladu narzędzia. Wydaje się, że niejednokrotnie stosował te środki celowo. Fragmenty ubrania traktował swobodniej, aby w partii tła dać upust swemu malarskiemu temperamentowi. Oparcie krzesła za plecami portretowanego, to zaledwie zasugerowanie kształtu. Można uznać, że obraz nie jest dokończony, a artysta porzucił pracę nad nim w momencie dopracowania szczegółów samego portretu.

Na licu występuje werniks, prawdopodobnie nie autorski. Jego zakres nie pokrywa się z powierzchnią lica – zapewne założony został później, w świetle ramy.

*Analiza materiałów i technologii na podstawie badań*

Próbki do obserwacji mikroskopowej przekrojów bocznych warstw technologicznych pobierano jedynie z marginesów założonych na krosno. Badania analityczne metodami spektralnymi (XRF, FTIR) wykonano w Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych Lanboz Muzeum Narodowego w Krakowie.

Analizę składu pierwiastkowego pigmentów przeprowadzono nieinwazyjną metodą – spektroskopii fluorescencji rentgenowskiej, **XRF** (aparatem ArtTAX, Bruker).

Pomiary wykonano w 20 punktach, przy następujących parametrach: źródło wzbudzenia – lampa Rh, U 50 kV, pomiar w atmosferze powietrza, czas akumulacji widma 300 sekund.

Wniosek: w badanych punktach wykryto pierwiastki wskazujące na obecność: bieli ołowiowej (Pb(CO3)2 · Pb(OH)2), bieli cynkowej (ZnO), vermilionu (HgS), naturalnych pigmentów żelazowych (Fe2O3) z domieszkami mineralnymi, czerni żelazowej (Fe3O4), żółcieni neapolitańskiej (Pb3(SbO4)2), błękitu kobaltowego (CoAl2O4), żółcieni chromowej (PbCrO4). żółcieni kadmowej (CdS + BaSO4), błękitu pruskiego KFe[Fe(CN)6].

are covered with coats of paint. The painting might not have been mounted on the stretcher by the author himself, however, there is no doubt that the black line marking the range of the composition was drawn by the artists and it was an element of a fairly spontaneous creative process. It seems to be confirmed by the fact of the red from the background occurring just on the black of the "frame". Also the analysis of the chemical content of the black from the frame and other parts of the composition seems to confirm that thesis. The painting was mounted on a wooden stretcher joined using a mortise and tenon, with two wedges. Long nails were used, which were not driven in to their full length, and their protruding part was bent to the stretcher slat. It might have served to secure the canvas better. Margins were cut to the width of the stretcher slat.

The photographs taken in ultra-violet and infrared radiation also made visible certain details of the painter's technique in the self-portrait layer. In the background, under the red, fighter layer of paint, free strokes of a wide, flat brush are visible in the grounding, using dark red verging on brown or even black in places. It is likely that in this way the author painted over the architectonic composition thus creating the basis for a portrait study. In the section of the background and the clothes, the painter used large brushes 4 cm, 3.5 cm, and 1.7 cm wide. The way of painting the details of the face, hair and beard was completely different. Both in the visible light and in ultra-violet (differently in each case) densely applied, slightly vibrant, short strokes of a fine brush can be discerned. Brushes 2, 3 and 4 mm wide can be identified. The artist worked on every detail, but at the same time he was not afraid to leave the texture and traces of his tool. He seems to have repeatedly used those measures on purpose. Fragments of attire were treated more freely, so that in the part of the background he could let go of his painter's temper. The back of the chair behind the portrayed is merely a suggestion of a shape. It can be assumed that the painting is unfinished, and the artist abandoned work on it at the moment when the details of the portrait itself had been polished.

On the face there is varnish, probably not applied by the author. Its range does not cover the whole surface – it might have been applied later, to the framed painting.

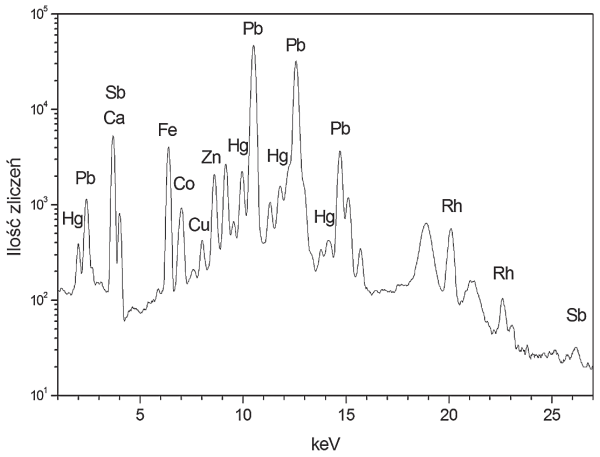
*Analysis of materials and technology on the basis of research*

Samples for microscopic observation of side sections in technological layers were taken only from the margins folder over the stretcher. Analytical examination using spectral methods (XRF, FTIR) carried out in the Laboratory of Analyses and Non-destructive Examination of Historical Objects Lanboz at the National Museum in Krakow.

Analysis of the chemical content of pigments was conducted using the non-invasive method of X-ray fluorescence spectrometer, **XRF** (with ArtTAX, Bruker).

The measurements were taken in 20 points, with the following parameters: excitation source – Rh lamp, U 50 kV, measurement taken in the air atmosphere, time of spectre accumulation 300 seconds.

Conclusion: the examined spots revealed elements indicating the presence of: lead white (Pb(CO3)2 · Pb(OH)2), zinc white (ZnO), vermilion (HgS), natural iron pigments (Fe2O3) with mineral additions, iron black (Fe3O4), Naples yellow (Pb3(SbO4)2), cobalt blue (CoAl2O4), chrome yellow (PbCrO4), cadmium yellow (CdS + BaSO4), Prussian blue KFe[Fe(CN)6].




Wykres 1. Wynik analizy spektralnej fluorescencji rentgenowskiej warstwy malarskiej w miejscu czarnego obramowania: Zn, Pb, Fe, Ca, Co, Hg, Sb

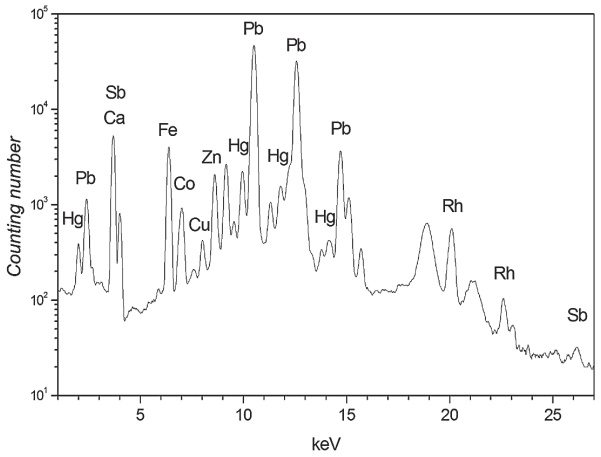


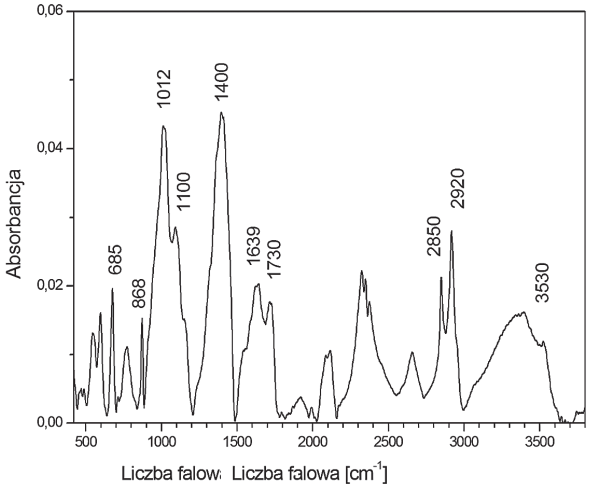

*Diagram 1. Results of spectral analysis of X-ray fluorescence of the coat of paint in the black border: Zn, Pb, Fe, Ca, Co, Hg, Sb*

Wykonano również analizę próbki (nr 3) warstwy malarskiej wraz z zaprawą pobranej z fragmentu uszkodzonego marginesu obrazu zawiniętego na krosno, oraz nitki z płótna stosując metodę spektroskopii w podczerwieni spektrometrem **FTIR** (IR-Affinity, Shimadzu) pracującym w zakresie 400 – 4000 $cm^{-1}$, z rozdzielczością 4 $cm^{-1}$. Widoczne pasma zostały zidentyfikowane jako:

– próbka nr 3. – warstwa malarska z zaprawą:
- 685 $cm^{-1}$ rozciągające CO32 – (kreda)
- 720 $cm^{-1}$ skręcające C-H (klej glutynowy)
- 868 $cm^{-1}$ rozciągające CO32 – (kreda lub klej glutynowy)
- 1012 $cm^{-1}$ rozciągające C-O (olej lniany?)
- 1100 $cm^{-1}$ rozciągające CO32 – (kreda)
- 1400 $cm^{-1}$ rozciągające CO32 – (kreda)
- 1639 $cm^{-1}$ rozciągające C-C (czerń węglowa)
- 1650 $cm^{-1}$ rozciągające C-N-H (klej glutynowy)
- 1730 $cm^{-1}$ rozciągające C=O (olej lniany)
- 2850 $cm^{-1}$ rozciągające C-H (olej lniany)
- 2920 $cm^{-1}$ rozciągające C-H (olej lniany)
- 3547 $cm^{-1}$ rozciągające O-H.

An analysis of sample (no 3) of coat of paint with the primer taken from the fragment of a damaged canvas margin folder over the stretcher was also carried out, as well as of a thread from the canvas, using the method of infrared spectroscopy with a **FTIR** spectrometer (IR-Affinity, Shimadzu) operating within the range of 400 – 4000 $cm^{-1}$, and the resolution of 4 $cm^{-1}$. Visible bands were identified as:

– sample no 3. – coat of paint with the primer:
- 685 $cm^{-1}$ stretching CO32 – (chalk)
- 720 $cm^{-1}$ twisting C-H (gluten glue)
- 868 $cm^{-1}$ stretching CO32 – (chalk or gluten glue)
- 1012 $cm^{-1}$ stretching C-O (linseed oil?)
- 1100 $cm^{-1}$ stretching CO32 – (chalk)
- 1400 $cm^{-1}$ stretching CO32 – (chalk)
- 1639 $cm^{-1}$ stretching C-C (coal black)
- 1650 $cm^{-1}$ stretching C-N-H (gluten glue)
- 1730 $cm^{-1}$ stretching C=O (linseed oil)
- 2850 $cm^{-1}$ stretching C-H (linseed oil)
- 2920 $cm^{-1}$ stretching C-H (linseed oil)
- 3547 $cm^{-1}$ stretching O-H.




Wykres 2. Wynik analizy próbki (nr 3) warstwy malarskiej wraz z zaprawą metodą spektroskopii w podczerwieni spektrometrem FTIR. Pasma absorbancji potwierdzające obecność: czerni węglowej, oleju lnianego, kredy, kleju glutynowego (?)

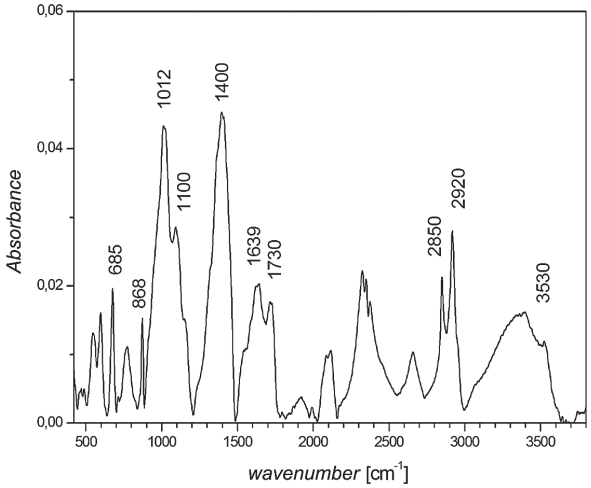



*Diagram 2. Results of the analysis of sample (no 3) of coat of paint with primer using the method of infrared spectroscopy with the FTIR spectrometer. Absorbance bands confirmed the presence of: coal black, linseed oil, chalk, gluten glue (?)*

Wniosek: w analizowanej próbce wykryto obecność organicznej czerni węglowej, a także oleju jako spoiwa farby.

Conclusion: the presence of organic coal black and of oil used as paint binder was discovered in the analysed sample.

W skład zaprawy wchodzi kreda oraz klej glutynowy. Trudno stwierdzić, czy olej pochodzi wyłącznie od warstwy malarskiej czy znajduje się również w zaprawie.

– próbka nr 8 – warstwa malarska (czerwień), zaprawa:
- 910 $cm^{-1}$ rozciągające C-O (kraplak)
- 1035 $cm^{-1}$ rozciągające C-O (kraplak)
- 1100 $cm^{-1}$ rozciągające C-O (kraplak)
- 1396 $cm^{-1}$ drgania zginające C-H typowe dla zwiazków olejowych bądź żywicznych
- 1530 $cm^{-1}$ (pasmo charakterystyczne dla drgań wiązań aromatycznych)
- 2850 i 2920 $cm^{-1}$ drgania rozciągające C-H typowe dla związków olejowych bądź żywicznych
- 3400 $cm^{-1}$ (O-H drgania rozciągające) (kraplak)

Wniosek: w analizowanej próbce stwierdzono obecność barwnika organicznego z grupy kraplaków, olej.

– nitka:
- 1050 rozciągające C-OH
- 1105 rozciągające C-O-C
- 1160 rozciągające C-C
- 1311 rozciągające C-H
- 1425 rozciągające C-H

– drgania rozciągające dla włókien celulozowych – len.

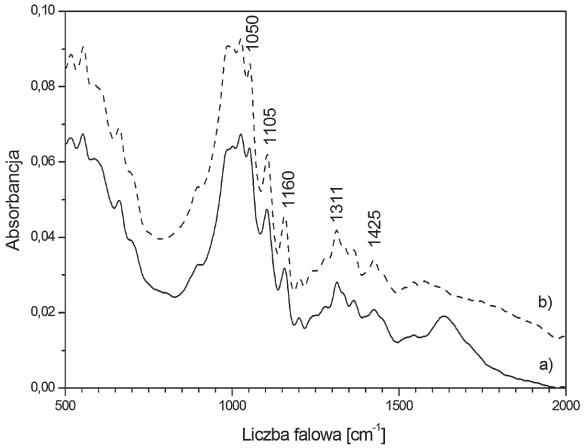
The primer contains chalk and gluten glue. It is difficult to state whether the oil came solely from the coat of paint or whether it was the ingredient of the primer, too.

– sample no 8 – coat of paint (red), primer:
- 910 $cm^{-1}$ stretching C-O (rose madder)
- 1035 $cm^{-1}$ stretching C-O (rose madder)
- 1100 $cm^{-1}$ stretching C-O (rose madder)
- 1396 $cm^{-1}$ bending vibrations C-H typical for oil or resin compounds
- 1530 $cm^{-1}$ (band characteristic for vibrations of aromatic bonds)
- 2850 i 2920 $cm^{-1}$ stretching vibrations C-H typical for oil or resin compounds
- 3400 $cm^{-1}$ (O-H stretching vibrations) (rose madder)

Conclusion: the presence of an organic pigment from rose madder group was discovered in the analysed sample – red, crimson, oil.

– the thread:
- 1050 stretching C-OH
- 1105 stretching C-O-C
- 1160 stretching C-C
- 1311 stretching C-H
- 1425 stretching C-H

– stretching vibrations for cellulose fibres – linen.




*Wykres 3. Wynik analizy nitki z płótna podobrazia metodą spektroskopii w podczerwieni spektrometrem FTIR. Pasma absorbancji odpowiadające włóknom celulozowym.*

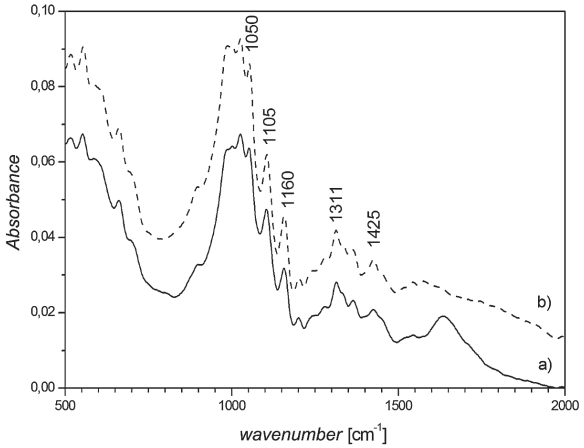



*Diagram 3. Analysis results for the thread from the canvas underpainting, using the method of infrared spectroscopy with the FTIR spectrometer. Absorbance bands correspond to cellulose fibres.*

Wnioski: Obraz namalowano w technice olejnej[12] na płótnie lnianym. Zaprawa prawdopodobnie emulsyjna (klejowa, z dodatkiem oleju), z kredą jako wypełniaczem. Ponieważ pasma oleju pochodzą również z farby, jego obecność w zaprawie nie jest jednoznaczna. Jednak porównanie analizy „Autoportretu" do wyników badań zaprawy w innych szkicach Siemiradzkiego potwierdza wniosek, że mamy tu do czynienia z zaprawą kredową z klejem glutynowym i olejem lnianym. Dotychczas pięć szkiców artysty ze zbiorów MNK zostało zbadanych przez panią Katarzynę Pakułę w ramach pracy magisterskiej[13]. Oprócz „Tancerki na linie" wyróżniającej się całkiem nietypową technologią, w pozostałych czterech pracach w zaprawie stwierdzono obecność oleju lnianego.

Conclusions: The image was painted in oil[12] on linen canvas. Most likely it was an emulsion primer (glue, with oil addition), with chalk as the fill-in. Because oil bands came also from the paint, its presence in the primer is ambiguous. However, comparing the analysis of "Self-portrait" with the results of primer analysis in other sketches by Siemiradzki seems to confirm the conclusion that we are dealing here with chalk primer with gluten glue and linseed oil. So far, five sketches of the artist found in the collection of the NMK have been examined by Ms. Katarzyna Pakuła for her M.A. thesis[13]. Apart from "The Tightrope Dancer" distinguished by its unique technology, the presence of linseed oil has been confirmed in the primer in the four remaining pieces.

## Zestawienie wyników badań

Tabela 2. Zestawienie wyników badań spektralnych

| Warstwa technologiczna | Wyniki badań | Metoda badań |
|---|---|---|
| podobrazie | len | FTIR |
| zaprawa | Kreda ($CaCO_3$), Klej glutynowy , olej (?) | XRF, FTIR |
| Warstwa malarska (4, III) Wykryte pierwiastki mogą również pochodzić z warstw malarskich (6, I) i (5, II) | biel ołowiowa ($Pb(CO_3)_2 \cdot Pb(OH)_2$), biel cynkowa (ZnO), vermilion (HgS), naturalne pigmenty żelazowe ($Fe_2O_3$) + domieszki mineralne, czerń żelazowa ($Fe_3O_4$), żółcień neapolitańska ($Pb_3(SbO_4)_2$), błękit kobaltowy ($CoAl_2O_4$), żółcień chromowa ($PbCrO_4$). żółcień kadmowa ($CdS + BaSO_4$), błękit pruski $KFe[Fe(CN)_6]$. | XRF |
| | czerń węglowa (głównie C), kraplak, olej | FTIR |

## Results of analytical tests

Table 2. Results of the spectral analysis

| Technological layer | Test results | Test method |
|---|---|---|
| underpainting | linen | FTIR |
| primer | chalk ($CaCO_3$), gluten glue (?), oil (?) | XRF, FTIR |
| coat of paint (4, III) discovered elements might also have come from coats of paint (6, I) and (5, II) | lead white ($Pb(CO_3)_2 \cdot Pb(OH)_2$), zinc white (ZnO), vermilion (HgS), natural iron pigments ($Fe_2O_3$) + mineral additions, of iron black ($Fe_3O_4$), Naples yellow ($Pb_3(SbO_4)_2$), cobalt blue ($CoAl_2O_4$), chrome yellow ($PbCrO_4$), cadmium yellow ($CdS + BaSO_4$), Prussian blue $KFe[Fe(CN)_6]$. | XRF |
| | coal black (mainly C) oil | FTIR |

## Podsumowanie

Przeprowadzone badania pozwoliły rozpoznać technologię i technikę warsztatu zastosowaną przez Siemiradzkiego w „Autoportrecie". Ich wyniki ostatecznie wykluczyły, aby było to nieodnalezione, jak do tej pory, dzieło malowane dla Galerii Uffizi. Prawdopodobnie jest to jedynie zaawansowane studium do niego. Niemniej, badany obraz pozostaje jedną z najlepszych prac portretowych artysty ukazując rys psychologiczny oraz temperament malarski autora.

Autor koncepcji: mgr Dominika Sarkowicz
Autor badań analitycznych: dr Anna Klisińska-Kopacz
Autor zdjęć analitycznych: mgr Piotr Frączek
Autorzy pozostałych zdjęć w świetle dziennym: Pracownia Fotograficzna MNK
Źródło finansowania: badania wykonane w ramach działalności statutowej Muzeum Narodowego w Krakowie.

## Conclusion

The carried out research allowed for determining the technology and technique of painting applied by Siemiradzki in his "Self-portrait". The results finally ruled out the possibility of it being the not yet found work painted for the Uffizi Gallery, though it is likely to be the only advanced study for the commissioned work. Nevertheless, the examined painting remains one of the best portraits by the artist, revealing the psychological traits and the temper of its painter.

Author of the concept: mgr Dominika Sarkowicz
Author of analytical research: dr Anna Klisińska-Kopacz
Author of analytical photographs: mgr Piotr Frączek
Authors of other photographs taken in daylight: Pracownia Fotograficzna MNK
Financed: research carried out within the statute activities of the National Museum in Krakow.

## Bibliografia

[1] Blak H., Małkiewicz B., Wojtałowa E., *Malarstwo polskie XIX w*. Katalog zbiorów pod redakcją Zofii Gołubiew, Kraków 2001.
[2] Doerner M., *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Arkady, Warszawa 1975.
[3] Dużyk J., *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.
[4] Górska W., *Henryk Siemiradzki 1843 – 1902*, Edipresse Polska, Warszawa 2007.
[5] *Artists' Pigments: A Handbook of their History and Characteristics*, Fitzhugh, E.W., Ed., Vol. 3, National Gallery of Art, Washington D.C. 1997.
[6] *Handbook of X-ray Spectrometry*; Grieken, R.E. v., Markowicz, A.A., Eds., Marcel Dekker, New York 1993.
[7] Karpova T., *Genrih Semiradzkij*, Zolotoj Vek, Sankt Petersburg 2008.
[8] Król A., *Henryk Siemiradzki (1843 – 1902)*, Stalowa Wola 2007.
[9] Lewandowski S.R., *Henryk Siemiradzki*, Warszawa, Gebethner i Wolff; Kraków, Gebethner i Sp., 1904.
[10] Pakuła K., *Konserwacja szkicu pt.* Tancerka na linie *do obrazu* Linoskoczek *autorstwa Henryka Siemiradzkiego – przyczynek do rozpoznania problemu destrukcji dziewiętnastowiecznych malowideł na nietypowych podobraziach*,

praca magisterska pod kierunkiem prof. J. Wyszyńskiej, Kraków 2005.
[11] Porębski M., *Galeria Sztuki Polskiej XIX w. w Sukiennicach*, Kraków 2005.
[12] Puciata-Pawłowska J., *Henryk Siemiradzki 1843 – 1902* – katalog/przewodnik po wystawie, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1939.
[13] Stolot F., *Henryk Siemiradzki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.
[14] Susak V., *Henryk Siemiradzki we Lwowie*, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2007.
[15] *Treasures of Poland. Rembrandt and the Precious Royal Collection*, katalog wystawy, Japonia 2010/2011.
[16] Zawilska H., *Henryk Siemiradzki 1843 – 1902. Obrazy i rysunki ze zbiorów polskich*, wystawa XII 1968 – I 1969, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1968.

[1] W opracowaniach dotyczących twórczości artysty nie zetknęłam się z innymi autoportretami niż należące do krakowskiego muzeum: H. Siemiradzki „Autoportret" MNK II a – 1072 – po 1876 r., H. Siemiradzki „Autoportret z paletą" MNK II a – 1175 – ok. 1900 r.; oba niesygnowane.
[2] „Treasures of Poland. Rembrandt and the Precious Royal Collection", Japonia 2010/2011.
[3] Na podstawie karty obiektu katalogu muzealiów MNK.
[4] H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, *Malarstwo polskie XIX w*. Katalog zbiorów pod redakcją Z. Gołubiew, Kraków 2001, s. 296.; informacja ta pojawia się również w innych pozycjach: M. Porębski, *Galeria Sztuki Polskiej XIX w. w Sukiennicach*, Kraków 2003; A. Król, *Henryk Siemiradzki (1843 – 1902)*, Stalowa Wola 2007.
[5] J. Dużyk, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 338.
[6] J. Puciata-Pawłowska, *Henryk Siemiradzki 1843 – 1902* – katalog/przewodnik po wystawie, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, lato 1939.
[7] J. Dużyk, *op. cit*., s. 339.
[8] *Op. cit*.; F. Stolot, *Henryk Siemiradzki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001, s. 18.
[9] W odpowiedzi na kwerendę przeprowadzoną przez Muzeum Narodowe w Krakowie. Wątpliwość budzi jednak, być może mylnie odczytana, data tego zamówienia.
[10] Por. ze stratygrafią i opisem warstw technologicznych i chronologicznych poniżej.
[11] Zdjęcia w promieniowaniu analitycznym zostały wykonane w pracowni Lanboz MNK przez mgra P. Frączka.
[12] Wykryte pigmenty – patrz tabela 2.
[13] K. Pakuła, *Konserwacja szkicu pt.* Tancerka na linie *do obrazu* Linoskoczek *autorstwa Henryka Siemiradzkiego – przyczynek do rozpoznania problemu destrukcji dziewiętnastowiecznych malowideł na nietypowych podobraziach*, praca magisterska , Kraków 2005; s. 55. Badane szkice to: „Tancerka na linie" MNK II a – 1046, „Szkic krajobrazowy" MNK IIa – 1052, „Studium rąk" MNK II a – 1204, „Studium głowy mężczyzny" MNK II a – 1182, „Studium brodatego mężczyzny" MNK II a – 1188.

## Streszczenie

„Autoportret" Henryka Siemiradzkiego, znajdujący się w zbiorach MNK, datowany na drugą połowę lat siedemdziesiątych XIX w., jest jednym z dwóch znanych, olejnych portretów/wizerunków własnych artysty. Według badaczy, jest to prawdopodobnie studium do autoportretu, zamówionego u Siemiradzkiego przez Galerię Uffizi we Florencji. Obraz nie jest ukończony. Zabiegi konserwatorskie przeprowadzone w 2010 r. stały się impulsem do dokładnego zbadania tak wyjątkowego obiektu. Na podstawie zdjęć w promieniowaniu analitycznym stwierdzono obecność jeszcze dwóch szkicowych kompozycji pod portretem mężczyzny. Analiza budowy technologicznej i techniki wykonania, połączone z identyfikacją składu warstw malarskich, zaprawy i podobrazia, pozwoliły określić warsztat malarski, z jakim mamy do czynienia w „Autoportrecie". Wnioski potwierdzają tezę, że może to być wyłącznie praca przygotowawcza do zamówionego dzieła. Rozpoznana budowa obrazu raczej wyklucza możliwość, aby była to jego ostateczna, lecz nieukończona wersja. Jeśli autoportret Siemiradzkiego dla znamienitej galerii rzeczywiście powstał, to,jak do tej pory nie został odnaleziony. Niemniej, badane studium pozostaje jedną z najlepszych prac portretowych artysty ukazując rys psychologiczny oraz temperament malarski autora.

## Abstract

The "Self-portrait" by Henryk Siemiradzki, currently in the collection of the NMK, dated back to the second half of the 1870s, is one of the two known, oil self-portraits/likenesses of the artist. According to scientists, it is likely to be a study for a self-portrait, commissioned from Siemiradzki by the Uffizi Gallery in Florence. The painting has never been finished. Conservation treatment carried out in 2010, gave an impulse for a thorough examination of such a unique object. On the basis of photographs using analytical radiation, it was revealed that two more sketchy compositions existed beneath the portrait of the man. The analysis of its technological structure and technique of execution, combined with identification of the composition of layers of paint, ground and underpainting, allowed for determining the painting method we are dealing with in the "Self-portrait". Conclusions seem to confirm the thesis, that it might only be a preparatory study for the commissioned work. The identified structure of the painting seems to rule out the possibility that it could be its final but unfinished version. If the self-portrait of Siemiradzki for the eminent gallery had really been painted, then it has not been found yet. Nevertheless, the examined study remains one of the best portrait works of the artist revealing the psychological traits and the painting disposition of its author.