

Markowski, Dariusz / Manna, Przemysław

Zagadnienia badawczo-konserwatorskie wybranych obrazów olejnych na płótnie Eugeniusza Eibischa : wpływ ich budowy na stan zachowania i zakres prac konserwatorskich

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 34 (357),
241-270

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

*Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK
Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej*

Dariusz Markowski, Przemysław Manna

ZAGADNIENIA BADAWCZO-KONSERWATORSKIE WYBRANYCH OBRAZÓW OLEJNYCH NA PŁÓTNIE EUGENIUSZA EIBISCHA – WPŁYW ICH BUDOWY NA STAN ZACHOWANIA I ZAKRES PRAC KONSERWATORSKICH

Zarys treści. Artykuł omawia zagadnienia budowy i konserwacji wybranych obrazów olejnych Eugeniusza Eibischa pochodzących z różnych okresów twórczości artysty, wykonanych na podłożach tekstylnych. Istotą podjętego tematu było określenie przyczyn powstawania niebezpiecznej tendencji falowania podłoża oraz opis wykonania prac konserwatorskich pozwalających wyeliminować tego typu deformacje. Badania obrazów Eibischa potwierdziły przypadkowy sposób ich wykonania. Takie błędy technologiczne, jak: złe przygotowanie płótna, niewłaściwe jego naciągnięcie najczęściej na wadliwych krosnach, niepoprawne przeklejenia i zaprawy były główną przyczyną powstawania wspomnianych niebezpiecznych zniszczeń.

Przedstawione praktyczne sposoby rozwiązań konserwatorskich polegały w głównej mierze na zapewnieniu obrazom właściwego naprężenia podobrazia.

Ze względu na podjęcie tematyki malarstwa współczesnego artykuł stanowi ważny wkład w poznanie budowy i problematyki konserwacji tego typu dzieł, których liczba nadających się do konserwacji rośnie i to głównie za sprawą niewłaściwej ich technologii.

Eugeniusz Eibisch (1896–1987) ma niezachwianą pozycję jednego z najlepszych polskich malarzy XX wieku, czołowego przedstawiciela koloryzmu. Jego twórczość ewoluowała od dzieł powstałych pod wpływem estetycznej koncepcji formistów we wczesnej fazie twórczości poprzez nurt koloryzmu i dzieła o stężonej ekspresji, często utrzymane w ciemnych tonacjach. Istotną rolę w jego twórczości odgrywała bogata i zróżnicowana faktura.

Dotychczasowe rozważania nad pracami Eugeniusza Eibischa poruszały zazwyczaj zagadnienia czysto artystyczne, pomijając zupełnie specyfikę budowy obrazów oraz pojawiające się problemy konserwatorskie.

W artykule zostaną przedstawione wyniki badań kilku wybranych prac artysty oraz opis przeprowadzonych na nich najistotniejszych zabiegów konserwatorskich.

Niniejszy artykuł jest również po części pierwszą próbą przyjrzenia się relacjom pomiędzy budową a stanem zachowania obrazów Eugeniusza Eibischa.

ANALIZA BUDOWY WYBRANYCH OBRAZÓW EUGENIUSZA EIBISCHA

Pierwszym etapem były badania metodami fizycznymi, obejmujące analizę w świetle widzialnym, podczerwonym, ultrafioletowym oraz w promieniach Roentgena. Następnie wykonano szczegółową analizę podobraz, przeklejeń i zapraw, warstwy malarskiej, werniksów oraz warstw wtórnych¹.

Badaniom poddano cztery olejne obrazy Eibischa namalowane na płótnie, w tym dwa podwójne, reprezentujące każdy z okresów twórczości artysty. Pochodziły one ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Muzeum Okręgowego w Toruniu: *Dębiki pod Krakowem* oraz *Autoportret* z 1916 roku, *Kobieta z jabłkami* oraz *Portret kobiety* z lat 1920–1923, *Pejzaż z Antibes* z lat 1930–1932 oraz *Kobieta siedząca na krześle* z roku 1962.

I. OBRAZ DWUSTRONNY *DĘBNIKI POD KRAKOWEM* ORAZ *AUTOPORTRET* (FOT. 1, 2)

- data powstania: 1916 rok,
- wymiary: 50 x 50 cm,
- własność: Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 2223.

Praca ma format prostokąta. Przedstawienia są w stosunku do siebie odwrócone. Jako pierwszy powstał obraz *Dębiki pod Krakowem* (awers), który przedstawia wiejską drogę z drzewami rosnącymi po obu jej stronach.

¹ Analiza badawcza została wykonana przez Przemysława Mannę w ramach pracy magisterskiej (maszynopis) „Problem deformacji podobraz płóciennych wybranych prac E. Eibischa – rozwiązania konserwatorskie”, napisanej w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu pod kierunkiem dr. hab. Dariusza Markowskiego.

Badania zostały wykonane w ZKMiRP UMK oraz w ZTiTM UMK kierowanym przez prof. dr. Józefa Flika. Badania mikroskopowe na przekrojach oraz zdjęcia przekrojów w świetle VIS i UV wykonała dr Z. Rozłucka z ZKMiRP, rentgenowską analizę fluorescencyjną (XRF) pigmentów wykonał mgr A. Cupa z ZTiTM.



Fot. 1. *Dębiki pod Krakowem*, lico obrazu przed konserwacją



Fot. 2. *Autoportret*, lico obrazu w świetle skośnym przed konserwacją

Na rewersie artysta przedstawił się w popiersiu (*Autoportret*). Postać została przesunięta nieco w prawo od osi obrazu i pochyłona w prawo.

II. OBRAZ DWUSTRONNY *KOBIETA Z JABŁKAMI* ORAZ *PORTRET KOBIETY* (FOT. 3, 4)

- data powstania: 1920–1923 rok,
- wymiary: 81,5 x 63 cm,
- właściciel: Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/M/624/N.

Praca ma format prostokąta. Zarówno na awersie, jak i na rewersie znajdują się wizerunki kobiet. Przedstawienia są w stosunku do siebie odwrócone. Jako pierwsze powstało przedstawienie *Kobiety z jabłkami*. Po namalowaniu kolejnej kompozycji na odwrocie artysta wyciął obraz, zmniejszając jego format i umieścił na nowych krosnach, co prawdopodobnie spowodowało zachwianie kompozycji obrazu pierwotnego (brak kolana i stopy). Taki scenariusz potwierdza obecność warstwy malarskiej na krawkach, po obu stronach płótna.

Na awersie artysta przedstawił kobietę w pozycji siedzącej, zwróconej 3/4 w prawo. Postać została ukazana w całej postaci, ucięte zostały jedynie stopy.



Fot. 3. *Kobieta z jabłkami*, lico obrazu przed konserwacją



Fot. 4. *Portret kobiety*, lico obrazu przed konserwacją

Obraz na rewersie ma charakter portretowy. Młoda kobieta w pozycji siedzącej ujęta została do bioder i zwrócona $3/4$ w lewą stronę.

III. OBRAZ PEJZAŻ Z ANTIBES (FOT. 5)

- data powstania: 1930–1932 rok,
- wymiary: 50 x 59,5 cm,
- pochodzenie: Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1921.

Pejzaż zakomponowany został w poziomie. Centralnym motywem jest, widziana z daleka, góra z piętrzącymi się dachami zabudowań.

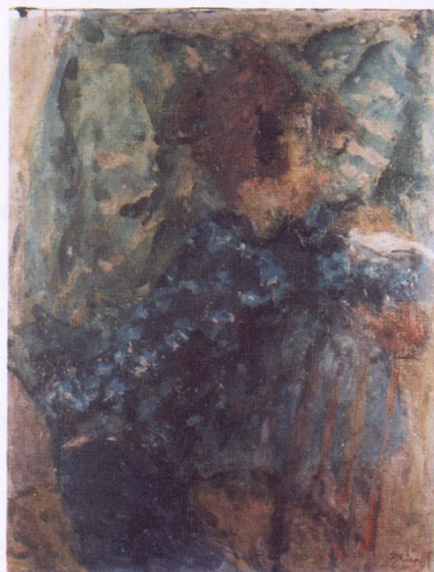
IV. OBRAZ KOBIETA SIEDZĄCA NA KRZEŚLE (FOT. 6)

- data powstania: 1962 rok,
- wymiary: 78 x 62 cm,
- właściciel: Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. MPW 3827

Obraz ma format prostokąta. Kompozycja obrazu została oparta na przekątnej, wyznaczonej przez sylwetkę postaci, łączącej prawy górny i lewy



Fot. 5. *Pejzaż z Antibes*, lico obrazu przed konserwacją



Fot. 6. *Kobieta siedząca na krześle*, lico obrazu przed konserwacją

dolny róg obrazu. Kobieta o szczupłej figurze została ukazana do kolan. Bohaterka przedstawienia siedzi zwrócona w prawą stronę, łokcie trzyma na oparciu krzesła, mocno wychylając się do przodu.

WNIOSKI

Wyniki badań pozwoliły określić nie tylko budowę obrazów, ale również technikę ich wykonania. Na ich podstawie można odnaleźć elementy wspólne, które pozwalają określić podejście artysty do własnych prac. Najogólniej można stwierdzić, że malarz nie przywiązywał dużej wagi do budowy, najważniejszy dla niego był wyraz artystyczny — stworzenie w obrazie nowego świata. Świadczą o tym wywiady udzielane przez artystę: „dla mnie ideał malowania to zbliżyć się do stworzenia takiego świata, żebym w rezultacie mógł to płótno wyciągnąć, żeby było mi ono już niepotrzebne, jest jakiś twór, dla którego płótno jest już zbędne, coś żywego, co oddycha, porusza się”².

Wybór płócien, na których artysta malował swoje obrazy, był całkowicie przypadkowy (por. tabela 1). Obok płócien stosunkowo gęstych (*Autoportret* oraz *Pejzaż z Antibes*) odnaleźć można bardzo rzadkie (*Portret kobiety* oraz *Kobieta z jabłkami*). Dobór grubości przędzy nie był powiązany z charakterem obrazu: gdy artysta chciał uzyskać gładką powierzchnię, pozbawioną faktury płótna, decydował się na założenie grubszej warstwy zaprawy (*Portret kobiety*). Aby odciążyć się od żmudnej i czasochłonnej procedury przygotowywania podobrazu Eibisch chętnie korzystał z gotowych materiałów: spośród badanych obrazów na handlowym, gotowym blejtramic z zagruntowanym płótnem wykonany został *Pejzaż z Antibes*.

Malując obraz *Kobieta siedząca na krześle* artysta skorzystał z fabrycznie przygotowanego płótna, które rozpiął na bliżej nieokreślonej konstrukcji. Po wykonaniu obrazu dobrał krosna znacznie mniejszych rozmiarów, tak aby zacieki oraz fragmenty niewykończone znalazły się poza powierzchnią ekspozycyjną. Skończone dzieło artysta samodzielnie przybił do krosien. Analiza innych obrazów Eibischa znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (*Chłopiec grający na skrzypcach*, *Akt*, *Martwa natura z kwiatami*) oraz Muzeum Narodowego w Szczecinie (*Ryby na czerwonej misie*) wskazuje, iż większość obrazów malowana była w ten sposób³. Świadczą o tym rzędy otworów po gwoździach, występujących tuż przy krawędziach płótna, zacieki farb spływających po krawędziach oraz warstwa malarska wychodząca poza powierzchnię ekspozycyjną. Zaprawy „fabryczne” są białe lub szare; spoiwem jest zazwyczaj emulsja (*Kobieta siedząca na krześle*) lub olej (*Pejzaż z zabudowaniami*). Autorskie zaprawy występują w obrazach: *Portret kobiety*, *Kobieta z jabłkami* oraz *Autoportret*. Wątpliwości dotyczące autorskiego założenia

² J. i A. Skoczyłlasowie, *Eibisch*, Sztuka 1/4, 1977, s. 12–16.

³ Obrazy te nie były przedmiotem szczegółowych badań.

Tabela 1. Płótna

LP.	TYTUŁ	WYMIARY PŁÓTNA	GATUNEK PŁÓTNA	RODZAJ SPŁOTU	GRUBOŚĆ NITEK			WSPÓŁCZYNNIK NIE- RÓWNOŚCI NITEK		GĘSTOŚĆ PŁÓTNA			SIŁA SKRĘTU PRZĘDZY		CHARAKTERYSTYKA
					OSNOWA (μ)	WĄTEK (μ)		OSNOWA (%)	WĄTEK (%)	OSNOWA o	GĘSTOŚĆ LINIOWA w	ZAPEŁNIE- NIE CAŁKO- WITE (%)	OSNOWA	WĄTEK	
1	<i>Autoportret oraz Dębiki pod Krakowem</i>	52 x 52 cm	len	piócienny prosty	368	406		67,9	135,4	15	16	84	mała	mała	przędza w zadowolają- jącym stanie; krajki doklejone na zakładkę
2	<i>Portret kobiety oraz Kobieta z jabłkami</i>	88,5 x 68 cm	len	piócienny	230	214		43	70	16	20	64,4	mała	mała	przędza użyta pod- wójnie, płótno bar- dzo rzadkie, dość mocno zdegrado- wane
3	<i>Pejzaż z Antibes</i>	52,5 x 64 cm	len	piócienny	221	168,7		67,8	29,6	24	27	74,4	mała	mała	przędza bardzo cien- ka; płótno bardzo wrażliwe na wodę
4	<i>Kobieta siedząca na krześle</i>	86,5 x 66 cm	len	piócienny prosty	260,6	345		115,4	115,9	14	16	71,6	mała	mała	niepokojąca jest wy- soka nierównomier- ność przędzy; płótno o średniej gęstości

zaprawy budzi obraz *Dębniki pod Krakowem*. Pieczęć z datą znajdująca się na rewersie mogłaby sugerować handlowe pochodzenie podobrazia, jest to jednak trudne do jednoznacznego stwierdzenia. Autorskie zaprawy są zazwyczaj klejowe lub emulsyjne (zob. tabela 2).

Jeżeli artysta sam przygotowywał podobrazia, to robił to wyjątkowo niestarannie. Jest to widoczne zwłaszcza w zaprawie założonej w grubej warstwie (*Portret kobiety*), którą charakteryzuje duża ilość zatopionych włosów z pędzla oraz liczne grudki, świadczące o złym jej rozprowadzeniu. W obrazach, gdzie zaprawa jest cienka (*Autoportret*, *Kobieta z jabłkami*), często nie przykrywa ona nawet grzbietów nitki.

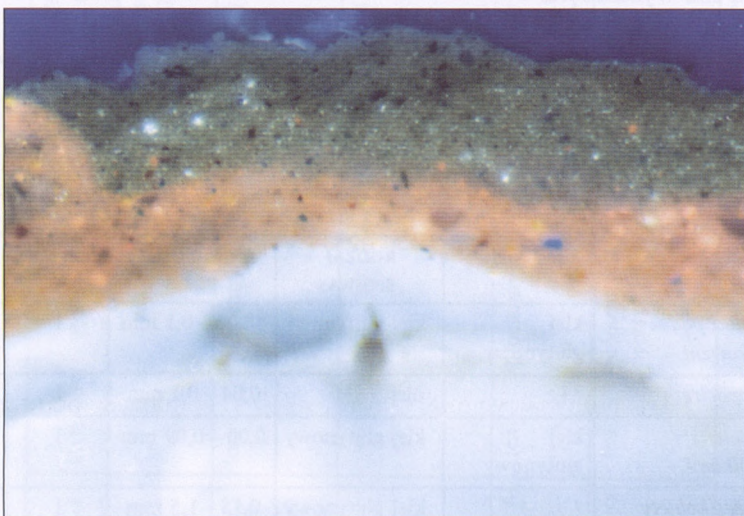
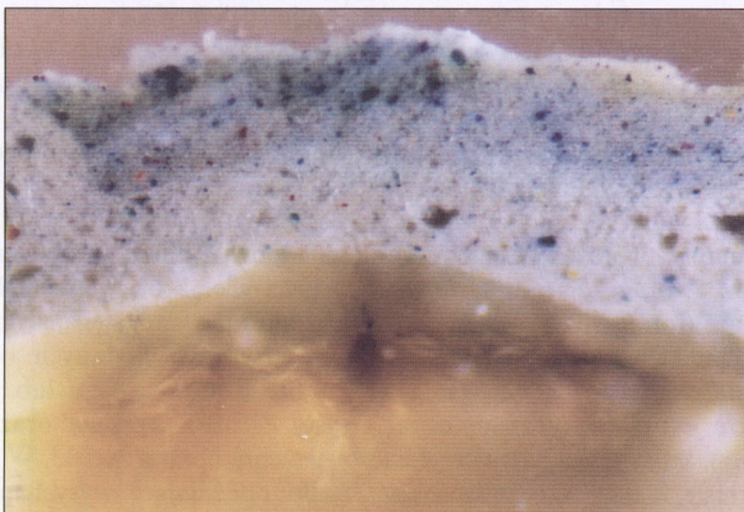
Porównując zaprawy autorskie oraz materiały gotowe należy stwierdzić, że te drugie są w znacznie lepszym stanie zachowania.

Warstwa malarska obrazów Eibischa jest bardzo zróżnicowana. W początkowym etapie twórczości częściej występują powierzchnie cienko założonej farby (fot. 7, 8), w miarę upływu czasu artysta wielokrotnie przemaalowywał swoje prace (fot. 9, 10), posługując się grubymi impastami, sięgającymi nawet kilku milimetrów. Cechą wspólną niemal wszystkich badanych obrazów, niezależnie od czasu ich powstania, jest obfite używanie oleju lub pokostu (wyjątkiem jest pierwszy, znany obraz artysty *Pejzaż z drzewami* oraz *Portret mężczyzny*), który ściekając tworzył na powierzchni obrazu zacieki. W późniejszym okresie malarz zaczął stosować środki opóźniające wysychanie oleju w dużych ilościach, co spowodowało, iż w wielu miejscach zacieki olejne do dziś pozostają nie wyschnięte.

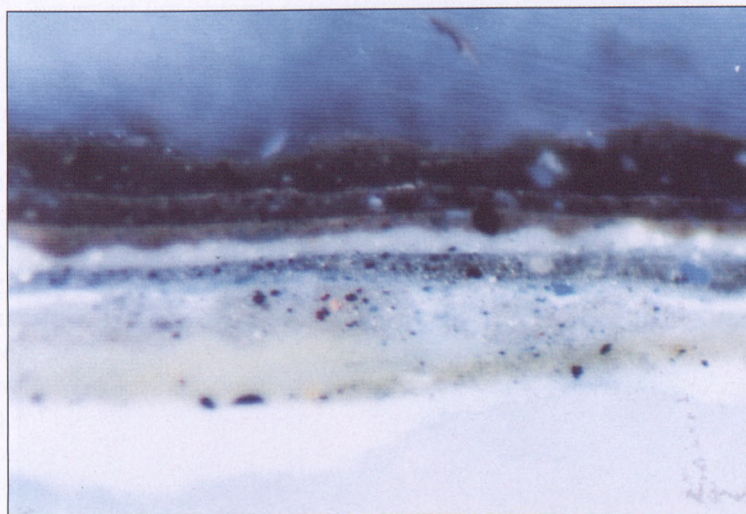
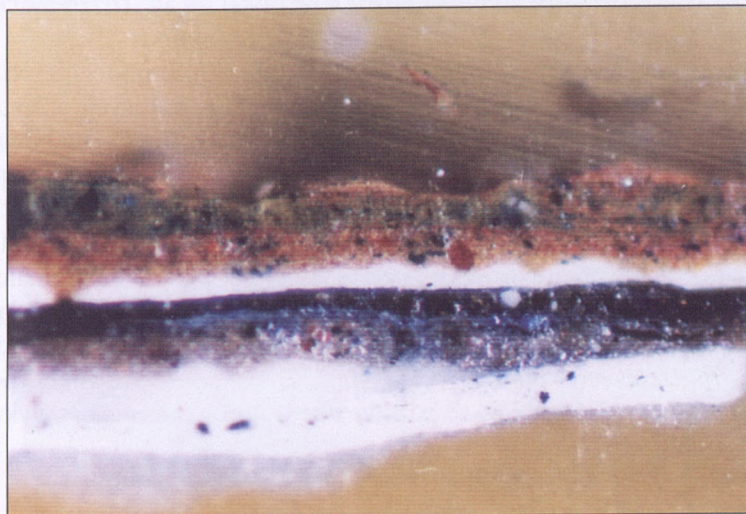
Badania wykazały, że artysta nie stosował werniksów. Nasycenie barwne uzyskiwał poprzez obfite używanie oleju. Nie jest wykluczone, że werniksy dodawane były do farb.

Tabela 2. Przeklejenia i grunty

LP.	TYTUŁ	PRZEKLEJENIE	ZAPRAWY			
			RODZAJ SPOIWA	GRUBOŚĆ	LICZBA WARSTW	KOLOR
1	<i>Dębniki pod Krakowem</i>	klej glutynowy	klej glutynowy	0,06–0,1 mm	1	szary
1a	<i>Autoportret</i>	?	olej	0,04–0,1 mm	1	szary
2	<i>Kobieta z jabłkami</i>	klej glutynowy	klej glutynowy	0,06–0,09 mm	1	biały
2a	<i>Portret kobiety</i>	?	klej glutynowy	0,15–1,5 mm	1	biały
3	<i>Pejzaż z Antibes</i>	klej glutynowy	olej	0,05–0,1 mm	1	biały
4	<i>Kobieta siedząca na krześle</i>	klej glutynowy	emulsja	0,05–0,1 mm	1	biały



Fot. 7, 8. *Dębniki pod Krakowem*, zdjęcia mikroskopowe przekroju warstw w świetle VIS i UV (zieleń z drzewa, powiększenie x200)



Fot. 9, 10. *Kobieta siedząca na krześle*, zdjęcia mikroskopowe przekroju warstw w świetle VIS i UV (włosy, powiększenie x 200) — widoczna wtórna autorska warstwa zaprawy i nowego opracowania malarskiego, leżące na pierwotnych autor-skich warstwach spodnich zaprawy i opracowania malarskiego

STAN ZACHOWANIA I PRZYCZYNY ZNISZCZEŃ

I. OBRAZ DWUSTRONNY *DĘBNIKI POD KRAKOWEM* ORAZ *AUTOPORTRET*

Oba przedstawienia malowane były na krosnach pomocniczych. Jako pierwszy powstał pejzaż. W celu wykonania kolejnej kompozycji artysta zdjął obraz z krosien i umieścił na konstrukcji pomocniczej. Po namalowaniu *Autoportretu* płótno ponownie rozpięte zostało na krosnach. Rozpinając obraz artysta zmienił miejsce zagięcia krajek, dostosowując je do nowej kompozycji. Z tego powodu znacznie większa część warstwy malarskiej pejzażu, wraz z fragmentem sygnatury wykonanej ołówkiem, znalazła się na krawkach. Należy podkreślić, iż mocując płótno artysta uczynił to wyjątkowo niestarannie: gwoździe rozłożone były bardzo rzadko, co spowodowało miejscowe rozciągnięcia płótna — w efekcie już wtedy musiały powstać trwałe deformacje⁴. Deformacje te zostały utrwalone w momencie wykonania drugiego obrazu (fot. 2, 11).



Fot. 11. Fragment lica obrazu *Dębnyki pod Krakowem*, widoczne deformacje poobrazia

Stan zachowania obrazu *Autoportret* jest dobry. Drobne fałdy znajdują się głównie na torsie, pod kołnierzykiem oraz na wysokości włosów mężczyzny

⁴ Wpływ niewłaściwego nabicia podobrazia na krosna na powstanie deformacji opisuje D. Markowski, *Ochrona impastowej warstwy malarskiej obrazów olejnych na płótnie podczas zabiegów konserwatorskich*, Toruń 2002, s. 35.



Fot. 12. Fragment lica obrazu *Autoportret*, widoczne deformacje podobrazia

(fot. 12). Na prawym policzku widoczne są olejne zacieki, jednak nie obniżają one wartości estetycznych obiektu. Po prawej stronie obrazu, tuż obok głowy przedstawionej osoby, znajdują się drobne ubytki warstwy malarskiej. Odpojeniu uległa jedynie warstwa malarska, zaprawa zachowała przyczepność do podłoża. Charakter ubytków wskazuje na fakt, iż powstały one wskutek mechanicznego uszkodzenia. Niepokojąca jest gęsta siatka drobnych spękań występująca wzdłuż krawędzi obrazu. W miejscach tych obserwuje się stopniowe wykruszanie się warstwy malarskiej wraz z gruntem. Dokładna obserwacja krawędzi płótna pozwala rozpoznać miejsce pierwotnego zagięcia płótna na krosnach. Obecne krajkę zostały wtórnie doklejone „na zakładkę”, brzegi płótna mocno przesycono klejem, zmieniono również krosna⁵.

Przedstawienie *Pejzażu z drzewami* jest w dobrym stanie. Widoczne są jedynie wspomniane deformacje podobrazia. Analiza obrazu w świetle UV pozwala zaobserwować miejsca ingerencji konserwatorskich. Mimo że na powierzchni lica widoczna jest siatka spękań, dzieląca powierzchnię obrazu na duże struktury, to przyczepność farby do podłoża jest znakomita.

Ze względu na fakt występowania kompozycji malarskich po obu stronach płótna, w celu umożliwienia ekspozycji obu przedstawień, w Muzeum Narodowym w Warszawie zaprojektowana została rama, spełniająca jednocześnie

⁵ Dane wg dokumentacji konserwatorskiej nr 2223 obrazu *Dębinki pod Krakowem* oraz *Autoportret* z Muzeum Narodowego w Warszawie.

funkcję krosna. Konstrukcja ta składa się z dwóch identycznych ram łączących się „plecami”, pomiędzy którymi umocowany został obraz. Płótno przymocowane zostało zszywkami do jednej z części opisanej konstrukcji. Negatywną cechą powyższego rozwiązania jest sztywne umocowanie podobrazia, uniemożliwiające rozklinowywanie i kontrolowanie naprężeń płótna.

II. OBRAZ DWUSTRONNY *KOBIETA Z JABŁKAMI* ORAZ *PORTRET KOBIETY*

Zmiana krosien nastąpiła również i w tym przypadku. Świadczy o tym większa liczba otworów po gwoździach mocujących obraz do krosien, -znajdujących się wzdłuż krawędzi płótna niż w krośnie. Płótno było zdejmowane kilkakrotnie. Pierwszy raz obraz został zdjęty przez autora, który wykorzystał stary obraz do stworzenia kolejnej kompozycji na odwrociu. Prawdopodobnie artysta użył starych krosien jako konstrukcji pomocniczej. Po namalowaniu kolejnej kompozycji wyciął obraz, zmniejszając jego format, i umieścił na nowej konstrukcji.

Kolejna zmiana krosien odbyła się w trakcie przeprowadzania ostatniej konserwacji. W tym przypadku zdecydowano się na zastosowanie klasycznego krosna. Krosna takie umożliwiają jednostronną regulację naprężenia. W momencie gdy powierzchnia obrazu ulegnie rozluźnieniu, poprzez rozbicie klinów, możliwe jest przywrócenie naprężenia. Negatywną cechą tego rozwiązania jest brak możliwości ekspozowania jednego z przedstawień. Z punktu widzenia zachowania płótna w stabilnych warunkach klimatycznych opisana konstrukcja może dobrze pełnić swoją funkcję, jednak ograniczenia związane z ekspozycją przedstawień kwalifikują ją do zmiany.

Stan zachowania płótna jest zły. W strukturze nici znajduje się duża ilość produktów rozkładu celulozy, co świadczy o silnym osłabieniu struktury nitek. Słabą odporność mechaniczną przędzy potwierdza badanie pękania pojedynczej nitki – brak elastyczności, a końcówki pękających nitek rozsypują się w charakterystyczne miotełki. Ocena barwy płótna nie jest możliwa ze względu na obustronne zamalowanie podobrazia.

W obrazie *Kobieta z jabłkami* warstwa zaprawy jest bardzo silnie spękana, jej siatka odwzorowuje strukturę płótna. Jej przyczepność do podłoża jest zła: w zależności od miejsca, widoczne są liczne spękania, powtarzające strukturę rzadkiego płótna, lub spękania o charakterze „miseczkowatym”.

Analizując warstwę malarską tego obrazu należy stwierdzić, że artysta używał spoiwa w bardzo dużych ilościach lub rozcieńczał farbę terpentyną, o czym świadczą liczne zacieki, które uwidaczniają się na zdjęciach UV w postaci zacieków o jaśniejszym, lekko mlecznym charakterze. Brązowe krople widoczne na powierzchni obrazu są prawdopodobnie pozostałościami substancji konsolidującej, którą przesączono obraz od tej właśnie strony.

Warstwa malarska jest w złym stanie. Pokrywają ją liczne spękania, odwzorowujące strukturę tkaniny. W narożach, gdzie brakuje gruntu, następuje

wykruszanie się farby. Ponadto na całej powierzchni obrazu znajdują się krople oleistych i żywicznych zacieków.

Warstwa malarska obrazu *Portret kobiety* również jest w złym stanie, jednak odpowiedzialność za to ponosi warstwa zaprawy. Przyczepność farby do jej powierzchni jest dobra, liczne spękania pokrywające powierzchnię obrazu są zaś następstwem złej współpracy pomiędzy płótnem a zaprawą. Na powierzchni widoczne są liczne krople i plamy substancji żywicznej lub olejnej.

Analiza zdjęć UV tego obrazu wskazuje, iż jego powierzchnia została pokryta werniksem o charakterze żywicznym. Świadczą o tym żółtopomarańczowe plamy znajdujące się na warstwie malarskiej. Werniks ten został rozłożony bardzo nierównomiernie — szczególnie mocne świecenie, zaobserwować można dookoła głowy, na torsie oraz w dolnych rogach obrazu (fot. 10). Prawdopodobnie warstwa ta została założona w trakcie poprzednich konserwacji⁶. Obecność werniksu potwierdzają zdjęcia przekrojów stratygraficznych pobranych do badań próbek obrazu.

III. OBRAZ PEJZAŻ Z ANTIBES

Obraz ma oryginalne krosna. O ich autentyczności świadczy jednakowa liczba otworów po gwoździach w płótnie oraz w krosnach. Tkanina została prawdopodobnie przymocowana fabrycznie: wymiary są idealnie dopasowane do krosien, co kontrastuje z konstrukcjami wykonanymi przez autora.

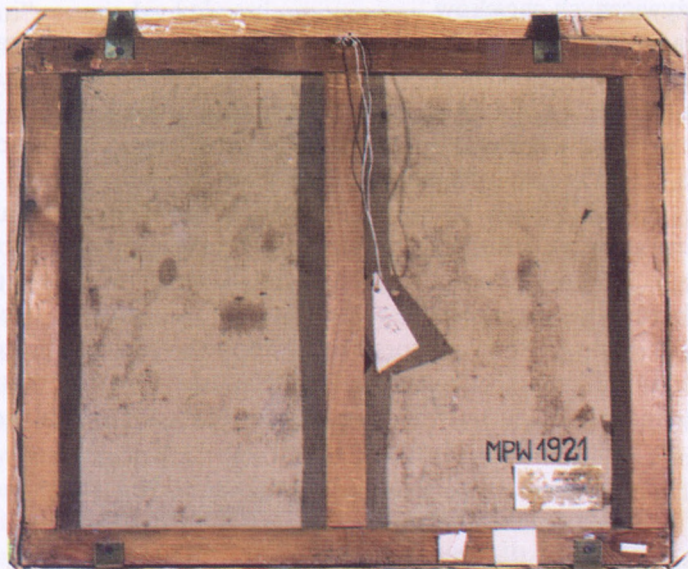
Szttywne połączenia, jakimi charakteryzuje się opisywane krosno, nie dają możliwości regulowania naprężenia płótna (fot. 13). Praca podobrazia spowodowała rozciągnięcie się tkaniny i powstanie pofalowań. Za pozostawieniem oryginalnych krosien przemawiałby dobry stan ich zachowania oraz wartość dokumentacyjna, jednak z punktu widzenia postępującej deformacji podobrazia wskazana jest zmiana krosien.

Obecność hydro- i hydroksyceluloz w dużej ilości wskazuje, iż płótno jest poważnie osłabione (reakcja z błękitem warianowym B). Płótno ma barwę ugrowszarą, z ciemnymi plamami po oleju. Ciepły kolor odwrocia świadczy o tym, iż procesy destrukcyjne przebiegały dosyć szybko.

Obraz wcześniej nie był konserwowany. Płótno jest cienkie, kruche i wrażliwe na urazy. Obserwacja w świetle bocznym pozwala zaobserwować pojawiające się deformacje — wybrzuszenia pojawiły się w partiach grubo nałożonych bieli. Widoczna jest również fałda biegnąca od dolnych rogów ku centrum przedstawienia.

Dużą kruchość wykazuje zaprawa obrazu. W miejscu naciągnięcia płótna na krosna oraz w miejscach umocowania podobrazia gwoździami do krosna osypuje się ona w postaci bardzo drobnych łusek. W partii nieba pojawiły się złuszczenia o charakterze „daszkowatym”. Taki typ zniszczeń występuje

⁶ Niestety, brak informacji o konserwacji tego obrazu.



Fot. 13. *Pejzaż z Antibes*, odwrocie obrazu przed konserwacją

również wzdłuż prawej krawędzi, tuż przy krawędzi obrazu. Uszkodzenia te świadczą o pracy podobrazia.

IV. OBRAZ KOBIETA SIEDZĄCA NA KRZESLE

Krosna są oryginalne, co potwierdza francuskojęzyczny tytuł obrazu wypisany przez artystę na jednej z listew (fot. 14). Obraz w trakcie malowania rozpięty był na innej, znacznie większej, konstrukcji usztywniającej. Świadczą o tym otwory po gwoździach, znajdujące się przy samej krawędzi płótna, których rozkład zupełnie nie pasuje do wymiarów obecnego krosna, oraz warstwa malarska wychodząca wyraźnie poza lico krosien. Po wykonaniu obrazu artysta dobrał wymiary konstrukcji rozpinającej podobrazie w taki sposób, aby zacieki farby oraz elementy niewykończone na brzegach znalazły się poza powierzchnią ekspozycyjną. Dlatego wymiary krosien są znacznie mniejsze niż wymiary płótna.

Obraz nie był w przeszłości konserwowany. Jego stan zachowania jest zły. Wyjątkowo niechlujny jest sposób umocowania tkaniny. Należy na to zwrócić uwagę, gdyż jest to jedyny obraz spośród badanych, co do którego mamy pewność, iż został naciągnięty na krosna przez autora. Gwoździe mocujące tkaninę rozmieszczone zostały bardzo nieregularnie, wskutek czego podobrazie zostało miejscowo porozciągane. Stopień ugięcia nitek oraz kształt otworów



Fot. 14. *Kobieta siedząca na krześle*, odwrocie obrazu przed konserwacją



Fot. 15. *Kobieta siedząca na krześle*, lico obrazu w świetle skośnym — widoczne deformacje podobrazia

w podobrazii świadczy, iż płótno musiało być bardzo mocno rozciągnięte lub podlegało silnej pracy.

Podobrazie wykazuje bardzo wysoki stopień deformacji (fot. 15). Główny kierunek fałd jest pionowy, od górnego i dolnego brzegu w stronę centrum przedstawienia. Boczne krawędzie oraz środek obrazu również są pofalowane, choć w nieco mniejszym stopniu. Deformacje nie są przypisane do danej płaszczyzny barwnej i obejmują całą powierzchnię obiektu. Powierzchnia płótna jest sztywna, choć nieco bardziej miękka niż w przypadku obrazu toruńskiego.

Nitki budujące płótno są w stosunkowo dobrym stanie⁷. Pękające nitki wykazywały się dość dużą elastycznością. Niepokojąca jest jedynie stosunkowo ciepła ugrovoszara barwa płótna, która wskazuje na stopniowo postępujący proces degradacji.

Zaprawa wykazuje wysoki stopień adhezji do podłoża, jej ubytki występują jedynie na krawędziach. W trakcie obserwacji odwrócić zauważono, iż zaprawa przesiąkała w trakcie nakładania. Świadczy to o użyciu rzadkiego przeklejenia.

Farba używana była w sposób bardzo fakturalny. Artysta wykorzystał wyschnięte na palecie grudy farby, nakładając je szpachlą na powierzchnię płótna. Warstwa malarska jest miejscowo silnie przesycona olejem, stąd matowe powierzchnie kontrastują z emalierskim charakterem niektórych płaszczyzn barwnych. Na powierzchni malowidła użyta została oleista substancja. Jej zacieki tworzą niewysychające, brązowe krople.

W połowie wysokości obrazu, przy jego lewej krawędzi oraz w środkowej części przedstawienia, znajdują się liczne drobne ubytki warstwy malarskiej. Ich kształt sugeruje, iż powstały wskutek zadrapań lub uderzeń ostrym narzędziem. Warstwa malarska jest lokalnie spękana. Siatka spękań powstała w miejscach silnego wysycenia malowidła olejem. Pęknięcia dzielą powierzchnię malowidła na duże pola, niezależne od powierzchni barwnej.

Rozwarstwienie się farby wskazuje również na fakt, iż kolejna płaszczyzna barwna nakładana była na dobrze wyschniętej powierzchni.

WNIOSKI

Stan zachowania obrazów klasyfikował je do podjęcia prac konserwatorskich. Należy stwierdzić, że podstawowym problemem konserwatorskim obrazów Eibischa była deformacja podobrazii płóciennych.

Główną przyczyną powstawania deformacji podłoża jest specyficzna budowa obrazów i technika ich wykonania. W przypadku krosien często ich funkcję pełniła sztywna rama (*Dębniaki pod Krakowem* i *Autoportret, Pejzaż z Antibes*). Płótno, jeśli nabijał je sam artysta, jak w przypadku dwóch badanych obrazów

⁷ Reakcja z błękitem wariantowym B wykazała obecność hydro- i hydroksyceluloz w niewielkiej ilości.

(*Dębniaki pod Krakowem* i *Autoportret, Kobieta siedząca na krześle*), w tym jeden podwójny, naciągnięte było bardzo niestarannie.

W obrazie podwójnym *Dębniaki pod Krakowem* i *Autoportret* elementem sprzyjającym powstaniu deformacji podłoża było również rzadkie rozłożenie gwoździ mocujących płótno do krosien. W miejscach tych płótno uległo rozciągnięciu, a powstałe zniekształcenia zostały utrwalone poprzez namalowanie na odwrociu innego obrazu (*Autoportretu*). Wpływ na powstanie deformacji miała również warstwa malarska pejzażu. Podobrazie w jej obrębie charakteryzuje się dużą sztywnością – świadczy to, iż reagowanie obrazu zdominowane zostało przez tę właśnie warstwę. Ciężar farby miał stosunkowo nieduże znaczenie, gdyż obraz jest małych rozmiarów, elementem decydującym była natomiast zróżnicowana przepuszczalność wilgotności. Dyfuzja pary wodnej mogła mieć znaczący wpływ na powstanie deformacji. Warstwa malarska charakteryzuje się dużym zróżnicowaniem grubości – partie fakturalne sąsiadują z niezamalowaną zaprawą. Miejsca niepokryte farbą szybciej prowadziły absorpcję i desorpcję wody, co spowodowało powstanie lokalnych napięć, które sprzyjały deformacjom. Nie bez znaczenia była również rozszerzalność termiczna farby. W trakcie zmian temperatury następowały zmiany objętości grubej i sztywnej warstwy malarskiej pejzażu, co przyczyniło się do rozciągnięcia podobrazia. Na powstawanie deformacji podłoża miało również wpływ, o czym już wspomniano, napięcie płótna na sztywnej, pełniącej funkcję krosna ramie, niedającej się rozklinować.

Podobnie w obrazie, również podwójnym, *Kobieta z jabłkami* i *Portret kobiety* głównej przyczyny powstania pofalowań należy szukać w bardzo rzadkim płótnie oraz niewłaściwych jego relacjach z pozostałymi warstwami budującymi obraz. Budowa technologiczna obrazu przedstawia się następująco: rzadkie płótno zostało z jednej strony przykryte bardzo cienką warstwą zaprawy, nieprzykrywającą nawet szczytów nitki, z drugiej zaś zaprawa stanowi bardzo grubą solidną warstwę. Po obu stronach znajdują się olejne warstwy malarskie – pierwsza ma zróżnicowaną grubość, druga zaś jest cienka. Farba w obu wypadkach nakładana była z dużą ilością oleju. Warstwa zaprawy pierwszego obrazu nie stanowiła warstwy ochronnej dla płótna, zwłaszcza iż w wielu miejscach farba leży bezpośredni na nim, w wyniku czego olej został wprowadzony w strukturę podobrazia. Oksydacyjny sposób wysychania oleju spowodował nadwątlenie struktury włókien celulozowych, a w konsekwencji ich pękanie. Tłumaczy to obecność hydro- i hydroksyceluloz w dużych ilościach. Spowodowało to osłabienie i tak wątłej struktury płótna. W tej sytuacji o pracy obrazu decyduje gruba warstwa zaprawy, znajdującej się pod kompozycją *Portret kobiety*. Warstwa ta charakteryzuje się dużą twardością, co powoduje sztywność całej struktury.

Dodatkową cechą pogarszającą właściwości fizyko-mechaniczne obrazu jest wysoki stopień spękania, charakterystyczny dla bardzo rzadkich płócien oraz nierównomierne rozłożenie warstwy zaprawy, decydującej o zachowaniu obiektu. Spękania tworzą małe poletka, znajdujące się dokładnie nad nitkami płótna.

Poletka te z biegiem czasu zaczynają ulegać wykruszeniu. W trakcie wzrastania wilgotności następuje pęcznienie zaprawy, która pociąga za sobą osłabioną tkaninę, w wyniku czego następuje rozciąganie podobrazia. Zjawisko to zostało zaobserwowane w trakcie nawilżania obiektu w celu rozciągnięcia fałd. Sztywny obraz, napięty na krosna pomocnicze, po nawilżeniu zaczął bezwładnie zwisać. Jednocześnie nastąpiło uelastycznienie całej struktury, co umożliwiło rozciągnięcie fałd.

Obraz *Pejzaż z Antibes* został wykonany na bardzo cienkim, delikatnym płótnie, przeklejonym klejem glutynowym, a następnie przykrytym cienką warstwą zaprawy olejnej. Mimo upływu czasu płótno i przeklejenie nadal reagują bardzo żywo na zmiany wilgotności. Duży wpływ na powstanie pofalowań miała bardzo zróżnicowana warstwa malarska: obok płaszczyzn przykrytych grubą warstwą farby znajdowały się partie niezamalowanego gruntu. Tak duże różnice w grubości, w stosunku do bardzo delikatnego płótna, powodowały inną pracę podobrazia w poszczególnych partiach. W trakcie wzrostu wilgotności cząsteczki wody absorbowane były z powietrza przez płótno i przeklejenie. W chwili obniżenia zawartości pary wodnej w powietrzu desorpcja wilgoci odbywała się znacznie szybciej w miejscach, gdzie warstwy malarskiej nie ma lub jest ona cienka, niż w partiach, gdzie jest ona gruba. W związku z tym partie o bogatej fakturze malarskiej pozostawały znacznie dłużej w stanie rozciągniętym, tworząc charakterystyczne wybrzuszenia. W wyniku opisanego procesu powstawały napięcia, które powodowały wypukłości w miejscach, gdzie farba była grubo nałożona.

W obrazie *Kobieta siedząca na krześle* wpływ na powstanie głębokich deformacji miały przede wszystkim krosna – mimo że fazowane i ruchome, to jednak o zbyt małej fazie i sztywności z niedopasowanymi wielkością klinami. Tkanina przytrzymywana była na nich w dużych odstępach, co spowodowało powstanie deformacji na kształt falbanek. Silne przeklejenie stosunkowo rzadkim klejem, o czym świadczy przesiąknięcie zaprawy na drugą stronę podobrazia, sugerujące, iż pory płótna nie zostały zaklejone, spowodowało wytłumienie opozycyjnej pracy podobrazia. W chwili wzrostu wilgotności następowało pęcznienie kleju, który rozciągał płótno, jednak powrót do wyjściowych warunków otoczenia nie powodował wyraźnego zmniejszenia wymiarów podobrazia. W wyniku opisanego cyklu nastąpiło trwałe zwiększenie wymiarów płótna, przejawiające się w postaci obwisów. Zjawisko to można było zaobserwować w trakcie nawilżania obrazu podczas procesu rozciągania fałd. Obraz mocno rozciągnięty na krosnach rozprężających, umieszczony w podwyższonej wilgotności, natychmiast obwisał.

Kolejną przyczyną powstawania fałd była ciężka, nierównomiernie przesycona olejem warstwa malarska (przekroje stratygraficzne zdradzają, iż na podobraziu znajdują się dwie kompozycje, przedzielone kolejną warstwą zaprawy) o grubości impastów dochodzącej do 5 mm. Powoduje to duże obciążenia dla tekstylnego podobrazia, które z upływem czasu uległo rozciągnięciu pod wpływem ciężaru. Obok działania czysto mechanicznego, warstwa

malarska mogła prowadzić do powstawania deformacji również w sposób fizyczny: gwałtowny wzrost temperatury powoduje wzrost objętości farby olejnej — jeżeli obraz narażony był na szybkie ocieplenie, wówczas gruba warstwa malarska pęcznieła, powodując rozciąganie podobrazia⁸.

Podsumowując należy stwierdzić, iż główną przyczyną powstawania deformacji w obrazach Eibischa były błędy technologiczne artysty: niewłaściwy dobór płócien, wyjątkowo niestaranny sposób umocowania podobrazia do krosien, źle założone zaprawy oraz bardzo obfite używanie oleju w warstwie malarskiej.

ZABIEGI KONSERWATORSKIE⁹

OBRAZ NR 1. DĘBNIKI POD KRAKOWEM ORAZ AUTOPORTRET

Płótno wykazuje niewielką wrażliwość na działanie wilgoci. Odporność termiczna warstwy malarskiej wynosi 80°C.

Koncepcja, obecnie przeprowadzanej konserwacji polegała na próbie usunięcia deformacji, a następnie rozpięciu obrazu na krosnach, które umożliwią regulację napięcia podobrazia.

Wstępnie obraz został zdjęty z krosien i poddany oczyszczeniu. W trakcie oczyszczania werniks żywiczny założony w trakcie prac konserwatorskich przeprowadzonych w Muzeum Narodowym w Warszawie¹⁰ uległ zabieleniu. W związku z tym zdecydowano się na jego usunięcie i założenie kolejnej warstwy ochronnej — werniksu damarowego.

Obraz miał stosunkowo niewielkie deformacje, jednak sztywne krosna uniemożliwiały ich usunięcie. Podjęto decyzję o ściągnięciu podobrazia z konstrukcji usztywniającej i próbie prostowania pod obciążeniem. Obraz nawilżany był poprzez umieszczenie nad wilgotnymi bibułami, a następnie umieszczony między warstwami osuszającymi i równomiernie obciążony. Prostowanie przyniosło zadowalające efekty.

⁸ A. G. Berger, *Interaction between canvas and paint film in response to environmental changes*, Studies in Conservation 39, 1994, s. 74–78. Badaniu poddana została 50-letnia próbka płótna lnianego, przeklejonego, z grubą warstwą malarską. Materiał badawczy był więc zbliżony w charakterze do dzieł wielu współczesnych malarzy. Próbką poddana została następnie fluktuacjom temperatury i wilgotności względnej. Zaobserwowano, że zmiany termiczne w znacznie większym stopniu wpływały na reakcje próbki, niż zmiany wilgotności: wzrost temperatury powodował zdecydowany spadek naprężenia płótna. Aby udowodnić, iż za zmiany naprężenia podobrazia odpowiada warstwa malarska, próbkę podzielono na pasy, z których usunięto farbę i poddano identycznym zmianom warunków otoczenia. Części próbki pozbawione warstwy malarskiej reagowały w sposób znacznie bardziej umiarkowany niż te, na których farbę pozostawiono.

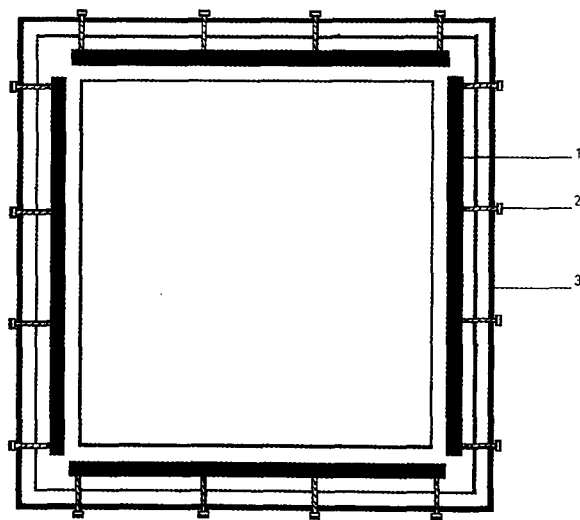
⁹ Prace konserwatorskie zostały wykonane przez Przemysława Mannę w ramach pracy magisterskiej.

¹⁰ Dokumentacja konserwatorska obrazu *Dębniaki pod Krakowem* oraz *Autoportret*, nr MPW 2223 Muzeum Narodowe w Warszawie.

W dalszej kolejności w miejscach ubytków zaprawy na *Autoportrecie* założono kit emulsyjny. Następnie wykonano uzupełnienia warstwy malarskiej przy użyciu farb żywicznych „Maimeri”. Jako końcową warstwę zabezpieczającą zastosowano werniks damarowy w benzynie lakowej.

Dotychczasowa konstrukcja, na której było rozpięte podobrazie, umożliwiała ekspozycję obu przedstawień, była jednak nieruchoma. W związku z tym podjęto decyzję o jej przerobieniu. Konstrukcja składa się z dwóch identycznych ram łączących się „plecami”, pomiędzy którymi umocowany został obraz. Płótno przymocowane zostało zszywkami do listew konstrukcji. Listwy te, nieruchome w poprzednim rozwiązaniu, zostały zamienione na elementy, które umożliwiają regulację napięcia płótna, poprzez podkręcanie śrub znajdujących się w bocznych ściankach konstrukcji (rys. 1).

Proces konserwacji przyniósł zadowalające rezultaty.



Rys. 1. Schemat ramy do obrazu *Dębinki pod Krakowem* oraz *Autoportret* (rys. P. Manna)

- 1 – listwy umożliwiające regulację napięcia płótna, miejsce przymocowania krajkę
- 2 – śruby
- 3 – rama

OBRAZ NR II. KOBIETA Z JABŁKAMI ORAZ PORTRET KOBIETY

Praca podobrazia została całkowicie zdominowana przez grubą i sztywną warstwę zaprawy. Termiczna odporność farby wynosi 75°C.

Na wstępie prac konserwatorskich obraz zdjęto z krosien. Krajki zostały wyprostowane poprzez ich nawilżenie i pozostawienie pod obciążeniem.

W dalszej kolejności usunięto brud powierzchniowy z lica obu przedstawień, posługując się środkami enzymatycznymi. Wartość estetyczną obiektu *Kobieta z jabłkami* zdecydowanie obniżała obecność kropeł substancji woskowo-żywiczej oraz biała niezidentyfikowana substancja, znajdująca się w miejscu uszkodzenia termicznego. W związku z tym podjęto decyzję o ich usunięciu. Zabieg wykonano mechanicznie za pomocą skalpela. Doczyszczenie miejsc, gdzie znajdowały się krople substancji woskowo-żywiczej, odbyło się z użyciem benzyny lakowej. Zwęglone fragmenty warstwy malarskiej również zostały usunięte skalpelem.

Następnie dokonano lokalnych reperacji podobrazia, poprzez wklejenie płóciennych łatek w miejsce otworów po gwoździach oraz sklejenie pęknięć występujących w miejscu zagięcia krajk.

W dalszej kolejności przystąpiono do prostowania podobrazia. Metoda nawilżenia i pozostawienia obrazu pod obciążeniem, zastosowana do prostowania krajk, nie przyniosła efektów – nawet duże obciążenie nie spowodowało usunięcia deformacji, fałdy powracały po pewnym czasie.



Fot. 16. *Kobieta z jabłkami*, lico obrazu w trakcie konserwacji, po doklejeniu krajk oraz uzupełnieniu ubytków zaprawy

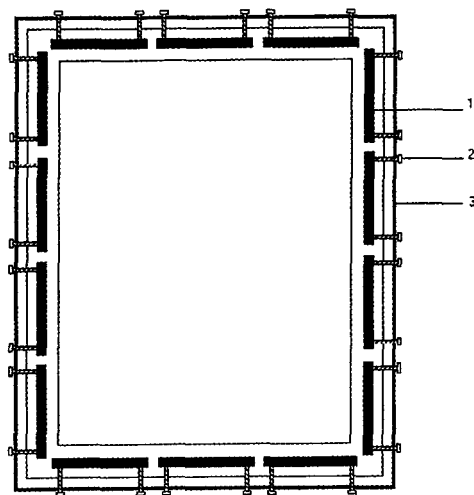
Zgodnie z zasadą stopniowania działań podjęto próbę usunięcia deformacji poprzez rozciągnięcia podobrazia. Z uwagi na możliwość pełnej kontroli procesu zdecydowano się na wykorzystanie krosien pomocniczych. Warstwa malarska dochodziła do krawędzi obrazu, co uniemożliwiało przybicie płótna do krosna, w związku z tym zdecydowano się na doklejenie krajek (fot. 16). Płóciennie krawędzie zostały przyklejone poliocetanem winylu oraz wzmocnione pasami tkaniny szklanej, przyklejonymi na środek BEVA 371. W dalszej kolejności obraz został przymocowany do krosien rozprężających i poddany nawilżaniu. Rozciąganie prowadzone było do momentu rozprostowania fałd. Obraz dosuszany był na stole niskociśnieniowym. Niestety, gruba warstwa malarska spowodowała utrwalenie deformacji — zniekształcenia powróciły w ciągu dwóch godzin.

Uparte powracanie deformacji oraz mocne spękanie warstwy malarskiej skłoniły do podjęcia decyzji o przesyceniu podobrazia BEVA 371. W tym celu obraz został wyprostowany na krosnach rozprężających w sposób opisany powyżej (fot. 17). Po uzyskaniu gładkiej powierzchni obraz przesycony został



Fot. 17. *Portret kobiety*, lico obrazu w trakcie prostowania podobrazia (obraz rozpięty na krosnach naprężających)

15% roztworem BEVY w benzynie lakowej. Po odparowaniu rozpuszczalnika obraz wraz z krosnami rozprężającymi został ułożony na stole próżniowym. Wymagał on obustronnej izolacji materiałami elastycznymi w celu ochrony faktury malarskiej znajdującej się po obu stronach płótna. W tym celu pod



Rys. 2. Schemat ramy do obrazu nr II. *Kobieta z jabłkami* oraz *Portret kobiety* (rys. P. Manna)

- 1 – listwy aluminiowe, miejsce przymocowania krajek
- 2 – śruby umożliwiające regulację napięcia płótna
- 3 – rama

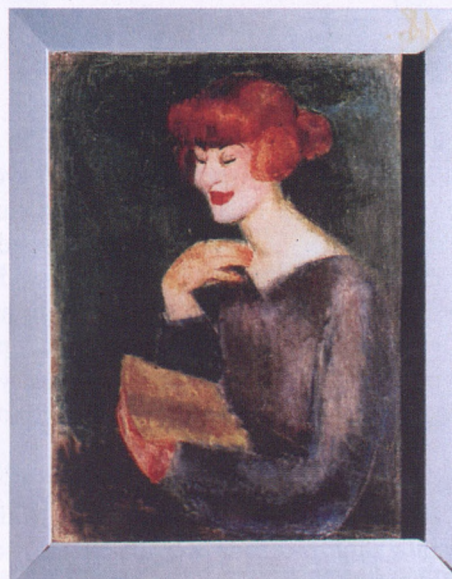
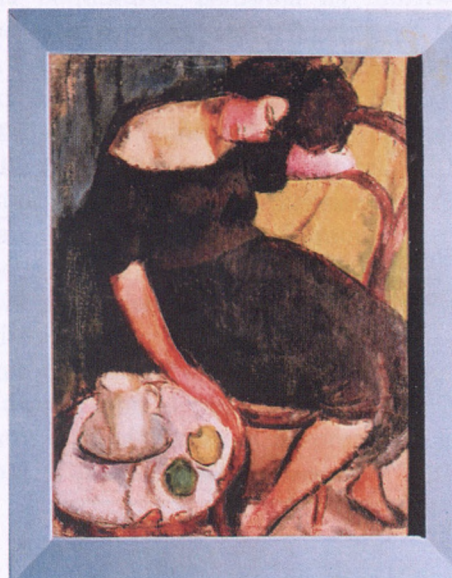
obiekt położona została pianka polietylenowa¹¹, do przykrycia obrazu posłużyła zaś folia poliamidowa – znacznie bardziej elastyczna niż folia poliestrowa, co ograniczyło ryzyko sprasowania faktury¹². Konsolidacja odbywała się pod ciśnieniem 500 mPa oraz w temp. 67°C. Po konsolidacji obraz pozostał na krosnach rozprężających aż do chwili umieszczenia go na nowej konstrukcji rozpinającej. Filozofia zabezpieczenia obrazu została oparta na wysyceniu obrazu hydrofobowym środkiem konsolidującym, który wytłumiłby pracę warstwy zaprawy, stabilizując pracę obiektu, a jednocześnie przywrócił spoistość warstw.

W miejscach ubytków zaprawy założony został kit emulsyjny. Ubytki warstwy malarskiej zostały uzupełnione farbami „Maimeri”. Ostatecznie warstwa malarska została zabezpieczona werniksem satynowym.

Nowa konstrukcja ma umożliwić ekspozycję obu przedstawień, a jednocześnie pozwalać na regulację napięcia płótna, łączy więc w sobie cechy ramy i krosna (rys. 2). W drewnianą ramę wpuszczone zostały aluminiowe listwy, do

¹¹ Zob. D. Markowski, op. cit., s. 122–137.

¹² Ibidem, s. 137–147.



Fot. 18, 19. Obraz dwustronny: *Kobieta z jabłkami* i *Portret kobiety po konserwacji*

których umocowano krajki obrazu. Regulacja listew odbywa się poprzez śruby znajdujące się na grzbiecie ramy. Aby zapobiec wyginaniu się listew w trakcie naciągania obrazu, zostały one podzielone na odcinki długości 15 cm, każdy z odcinków regulowany jest przez osobną parę śrub (fot. 18, 19).

Przeprowadzone prace, przy odpowiedniej opiece ze strony właściciela, powinny gwarantować stabilne zachowanie obrazu.

OBRAZ NR III. *PEJZAŻ Z ANTIBES*

Podobrazie jest bardzo cienkie, kruche i wrażliwe na wodę. Temperatura mięknięcia warstwy malarskiej wynosi 80°C.

Obraz zdjęto z krosien. Krajki zostały rozprostowane poprzez lekkie nawilżenie i pozostawienie pod obciążeniem.

Następnie obraz został oczyszczony za pomocą środków enzymatycznych. Metoda prostowania krajk dała zadowalające rezultaty, jednak uwidoczniła ogromną wrażliwość płótna na wodę. Dalsze procesy związane z nawilżaniem musiały być przeprowadzane w sposób bardzo ostrożny. Obraz został przymocowany taśmami do krosien pomocniczych i umieszczony nad wilgotnymi bibułami. W celu uniknięcia zbyt intensywnego nawilżenia zrezygnowano z przykrywania go folią poliestrową. Po 2 godzinach obraz umieszczony został pod obciążeniem. Bibuły odciągające wilgoć wymieniane były co dwie godziny. Dosuszanie odbyło się na stole niskociśnieniowym w temp. 30°C. Deformacje zostały usunięte. Ze względu na dużą wrażliwość płótna na wodę oraz powstawanie drobnych spękań o charakterze daszków wzdłuż krawędzi płótna oraz w partii nieba zdecydowano się na konsolidację obrazu. Jej zadaniem było przywrócenie spójności warstw oraz wyrównanie pracy przeklejenia tak, aby w miarę możliwości absorpcja i desorpcja wilgoci miała zbliżoną wartość na całej powierzchni obrazu. Konsolidację przeprowadzono 15% roztworem BEVY 371 w benzynie lakowej.

W dalszej kolejności założono kit emulsyjny w miejscu ubytków zaprawy. Warstwa malarska uzupełniona została farbami „Maimeri”. Ostatecznie obraz został zabezpieczony werniksem satynowym.

Z uwagi na sztywną konstrukcję dotychczasowych krosien zdecydowano się na ich wymianę. Obecne krosna wykonane zostały z drewna sosnowego, mają konstrukcję widlicową podwójnie klinowaną. Listwy krosien są fazowane, co ma zapobiec odcisnięciu się ich na licu obrazu.

Prace konserwatorskie powinny w przyszłości zapobiec ponownemu powrotowi deformacji.

Wrażliwość płótna na wodę jest duża. Badania odporności termicznej warstwy malarskiej wykazały, iż wynosi ona jedynie 70°C. Wyjątkiem są zacieki niewyschniętego oleju, które pozostawały miękkie nawet w temperaturze pokojowej. Obecność tej substancji wykluczała wszelkie działania na stole próżniowym, gdyż nawet niewielkie podgrzanie, połączone z naciskiem mechanicznym doprowadziłoby do wprasowania zacieków w warstwę malarską. Spływające krople oleju stanowiły zamierzony przez artystę efekt, dlatego nie zdecydowano się na ich usunięcie.

Obraz zdjęto z krosien, a następnie oczyszczono — wstępnie przy użyciu środków enzymatycznych (lico i odwrocie), a w dalszej kolejności benzyną lakową z dodatkiem detergentu (lico).

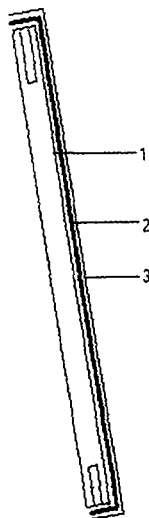
Następnie wykonane zostały reperacje lokalne płótna — w miejsca otworów po gwoździach wklejone zostały płóciennne łatki.

W dalszej kolejności przystąpiono do procesów prostowania. Miejsca załamania krajek zostały lekko nawilżone za pomocą kompresów, a następnie pozostawione pod obciążeniem między warstwami bibuły. Prostowanie krajek przyniosło zadowalające efekty. Skuteczność procesu skłoniła do zastosowania tej metody do wyprostowania całej powierzchni. Nawilżanie odbywało się, poprzez umieszczenia obrazu na krosnach pomocniczych, nad wilgotnymi bibułami. Obecność niewyschniętej substancji uniemożliwiła zastosowanie większego obciążenia. Wybrana metoda prostowania okazała się nieskuteczna — deformacje powróciły zaraz po zdjęciu obciążenia.

Zdecydowano się zatem na usunięcie fałd poprzez rozciąganie podobrazia. Rozciąganie odbywało się na krosnach rozprężających. Metodę tę wybrano ze względu na możliwość pełnej kontroli procesu rozciągania. Nawilżanie odbywało się przez okres 3 godz., po czym następowało stopniowe rozkręcanie krosien. Proces powtarzany był kilkakrotnie aż do całkowitego usunięcia deformacji. Ze względu na brak możliwości dosuszania na stole niskociśnieniowym obraz pozostawiono na krosnach przez kolejne 20 dni, aż do całkowitego wyschnięcia. Operacja przyniosła dobre efekty.

Oryginalne krosna nie spełniały dobrze swojej funkcji, gdyż w trakcie napinania obrazu ulegały deformacji. W związku z tym zdecydowano się na ich wymianę. Nowa konstrukcja wykonana została z drewna sosnowego. Złącza są widlicowe, podwójnie klinowane. Aby zachować autorskie napisy znajdujące się na odwrocie, oryginalne listwy zostały ścienione. Uzyskane w ten sposób cienkie deseczki wraz z napisami zostały przyklejone do nowej konstrukcji.

Ponieważ podobrazie płóciennne jest wrażliwe na wilgoć, a warstwa malarska stanowi poważne obciążenie mechaniczne, zdecydowano się na wykonanie „luźnego” dublażu. W tym celu na krosna nabite zostało grube płótno, którego zadaniem będzie wsparcie podobrazia w pełnieniu funkcji mechanicznych oraz stabilizowanie mikroklimatu w trakcie wahań wilgotności. Na tak przygotowanych krosnach umocowany został obraz (rys. 3). Poprawienie funkcji mechanicz-



Rys. 3. Luźny dublaż; zalecany sposób eksponowania pod kątem w stosunku do widza
(rys. P. Manna)

- 1 – krosno
- 2 – tkanina dublażowa
- 3 – obraz

nych będzie uzyskane dzięki możliwości „opierania się” podobrazia na płótnie dublażowym. Wchłaniając i oddając parę wodną, płótno dublażowe będzie stabilizować mikroklimat.

W dalszej kolejności w miejscach ubytków zaprawy został założony kit emulsyjny. Uzupełnienie ubytków warstwy malarskiej wykonano farbami „Maimeri”. Jako zabezpieczenie warstwy farby zastosowano werniks satynowy.

Prace konserwatorskie przyniosły zadowalające efekty.

Przeprowadzone prace konserwatorskie oraz wykonana i omówiona wcześniej analiza budowy wybranych obrazów Eibischa pozwoliły dać odpowiedź, co jest główną przyczyną powstawania w większości obrazów artysty namalowanych na płótnie deformacji ich podobrazia.

Głównej przyczyny deformacji należy doszukiwać się w budowie obrazów, którą można określić jako dość przypadkową. Najczęściej malarz tworzył swoje dzieła z wyraźną i grubą fakturą na cienkich płótnach, które były zbyt delikatne w stosunku do grubości i ciężaru warstwy malarskiej. Większość krosien, niestety, nie była ruchoma, co uniemożliwiało kontrolowanie właściwego naprężenia płótna. Niewątpliwie na deformacje podłoży miały wpływ zmienne

warunki przechowywania obrazów i brak możliwości właściwego reagowania poprzez np. rozklinowywanie krosien, o czym już wspomniano.

Błędy warsztatowe Eibischa, które należy przyjąć jako główne przyczyny złego stanu zachowania obrazów artysty, pozwalają widzieć w nim typowego przedstawiciela twórców, dla których na pierwszym miejscu jest wartość artystyczna i to właśnie ona w całości decyduje o technice i technologii malarskiej.