

# Grzesikowa Hanna, Durakiewicz Krystyna

---

## Konserwacja obrazu Tadeusza Makowskiego "Święto Dzieci" : próba zastosowania dublażu przejrzystego

---

Ochrona Zabytków 19/3 (74), 32-39

---

1966

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## KONSERWACJA OBRAZU TADEUSZA MAKOWSKIEGO „ŚWIĘTO DZIECI” – – PRÓBA ZASTOSOWANIA DUBLAŻU PRZEJRZYSTEGO

Obraz pędzla T. Makowskiego „Święto Dzieci” (Paryż 1931) zakupiony został do zbiorów Muzeum w Lublinie w 1962 r. Jest to wersja olejna szkicu akwarelowego będącego w posiadaniu Muzeum Narodowego w Warszawie, nieznana dotychczas i nie publikowana w katalogach polskich wystaw. Obraz ma wymiary  $46 \times 54,5$  cm, malowany jest na podłożu płóciennym, sygnowany, datowany i posiadający dedykację. Część napisów umieszczona jest na odwrociu. Ich układ, zwłaszcza rysunek podpisu, stanowi swoistą całość kompozycyjną wzbogacającą znaczenie autorskiej notatki o dodatkowe wartości estetyczne (il. 2). Konserwacja tego bardzo zagrożonego zniszczeniem obrazu przeprowadzona została w 1962 r. Niniejszy komunikat referuje niektóre interesujące i specyficzne zagadnienia konserwatorskie, związane z omawianym obiektem, ze szczególnym uwzględnieniem sprawy stosowania przejrzystych materiałów dublujących.

Budowa techniczna obrazu:

1. podłoże: płótno lniane<sup>1</sup> dość cienkie, jasne w kolorze, o splocie prostym. Ilość nitki na  $\text{cm}^2$   $18 \times 20$ . Na nitkach stwierdzono obecność ziaren skrobi<sup>2</sup>, co może świadczyć o użyciu tkaniny niespranej, skłonnej do zbiegania się w obecności wody.

2. sposób przygotowania podłoża: w obrazie brak właściwej warstwy zaprawy, która została tu zastąpiona klejem zwierzęcym<sup>3</sup>. Zwraca uwagę dobre wykonanie techniczne tego przeklejenia: płótno nie zostało przesycone klejem, który na przekroju widoczny jest w formie wyraźnej cienkiej warstewki leżącej na płótnie; jej grubość i moc kleju zostały dobrze izolację zapobiegającą wsiąkaniu spoiwa farby w płótno, nie powodując jednak zbyt dużych naprężeń wywołujących złuszczenia. Takie

opracowanie podłoża było celowe i zostało wykorzystane dla osiągnięcia zamierzonego efektu malarskiego.

3. warstwa farby: do malowania użył autor farb na spoiwie olejnym. Zestawu pigmentów nie badano. Fluorescencją wzbudzona promieniami ultrafioletowymi świadczy, że do malowania światełka jednego z lampionów użył T. Makowski farby czerwonej odmiennego gatunku niż w pozostałych partiach czerwieni. Daje ona silną fluorescencję koloru pomarańczowo-czerwonego, nietypową dla tradycyjnie stosowanych farb artystycznych. Stwierdzono następnie, że jest ona wrażliwa na działanie nawet nieznacznie podwyższonej temperatury.

Faktura powierzchni jest bardzo zróżnicowana. Wyodrębnić można jej trzy zasadnicze elementy:

a) farba nakładana grubo, mięsiste, modelowana wąską szpachelką lub trzonkiem pędzla (głównie partie jasne);

b) niektóre partie obrazu malowane są zupełnie gładko, cienko, przejrzysto, uwidaczniając kolor i fakturę płótna (np. ciemne tło z refleksami lampionów);

c) niektóre fragmenty płótna pozostawione są bez farby. Zajmują one stosunkowo małą powierzchnię, spełniają jednak określoną funkcję w układzie barwnym, działając jako kolor i jako matowa chłonna światła powierzchnia (np. jasne tło obrysowujące fragmenty figur). Ich rolę ilustruje w pewnym stopniu fotografia w świetle przechodzącym (il. 3).

Stan zachowania obrazu:

Zniszczenie obrazu było znaczne i nierównomierne w różnych partiach, wywołane długotrwałym zamakaniem prawej części płótna.

<sup>1</sup> Określenie rodzaju tkaniny na podstawie obrazu rozkładu włókien elementarnych w odczynniku Schweitzera.

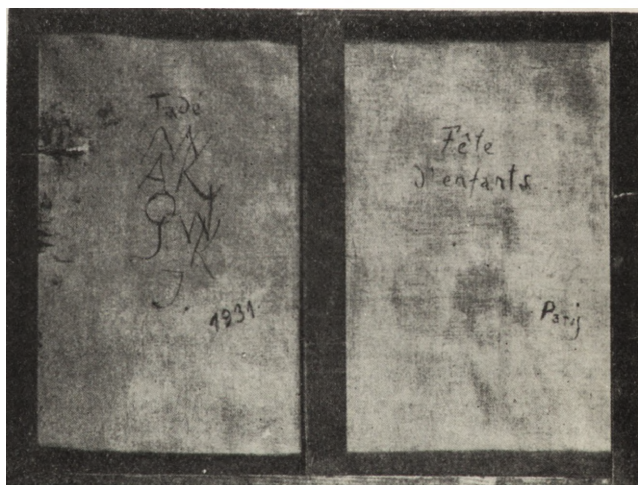
<sup>2</sup> Próba  $J_2$ wKJ.

<sup>3</sup> Próba ninhydrynowa wykazuje wyraźną obecność białka.



1. Tadeusz Makowski  
„Święto Dzieci” — stan  
przed konserwacją

1. Tadeusz Makowski —  
„La fête des enfants” —  
état avant la conserva-  
tion



2. Tadeusz Makowski „Święto Dzieci”, odwrocie ob-  
razu — stan przed konserwacją

2. Tadeusz Makowski — „La fête des enfants” —  
état avant la conservation, revers du tableau



3. Tadeusz Makowski „Święto Dzieci” — fotografia  
w świetle przechodzącym

3. Tadeusz Makowski — „La fête des enfants” —  
photographie sous les rayons transversaux





4. Tadeusz Makowski  
„Święto Dzieci” — stan  
w trakcie prac konser-  
watorskich, po założeniu  
ubytków farby zaprawą

4. Tadeusz Makowski —  
„La fête des enfants” —  
état pendant les travaux  
de conservation après  
avoir complété les per-  
tes de la peinture par  
l'enduit



5. Tadeusz Makowski  
„Święto Dzieci” — stan  
po konserwacji

5. Tadeusz Makowski —  
„La fête des enfants” —  
état après la conserva-  
tion

Z tej też strony zniszczenia są szczególnie wyraźne; występuje osłabienie włókien, liczne rozdarcia poprzeczne (może skutkiem gwałtownej dekatyzacji płótna?), ubytki. Klej uległ tu częściowemu rozpuszczeniu i wymyciu lub rozłożeniu, co spowodowało utratę przyczepności farby do podłoża i liczne jej ubytki. Na odwrociu widoczne pojedyncze ogniska pleśni. W lewej części obrazu zniszczenia są nieznaczne, jednakże kohezja warstw jest tak osłabiona, że najmniejsze zgięcie lub naprężenie płótna powoduje odpryskiwanie płaskich łusek farby. Spoiwo farby praktycznie zdrowe. W partii środkowej poprzeczne sfalowania płótna sugerują nierównomierne zbiegnięcie

się tkaniny. Obraz był napięty na fazowane nieklinowane krosna (il. 1).

Zagadnienia konserwatorskie:

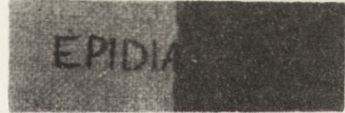
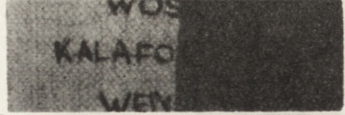
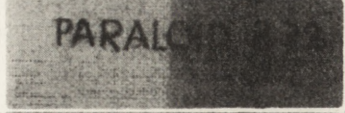
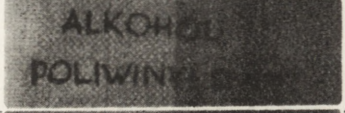
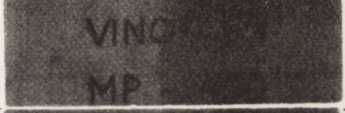
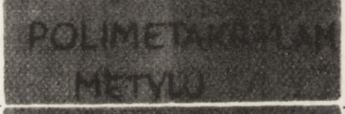
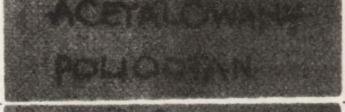
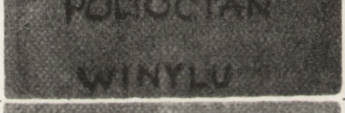
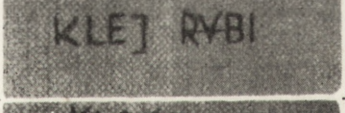
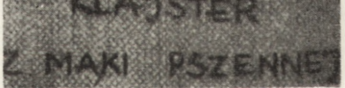
Zabiegi konieczne do wykonania: 1. wzmocnienie przyczepności farby do podłoża, 2. dezynfekcja przeciwpleśniowa, 3. dublowanie, 4. oczyszczenie powierzchni z zabrudzeń, 5. uzupełnienie barwne ubytków. Te pozornie typowe prace wymagały skrupulatnego opracowania programu zabiegów, uwzględniającego specyficzne warunki narzucone przez obiekt. Przy ustalaniu programu posłużono się schematem stosowanym w pracowni konserwatorskiej w Lublinie:

| Stan zachowania              | problemy indywidualne obrazu  | wskazania konserwatorskie   |
|------------------------------|---|---|
| infekcja                     |   | → dezynfekcja   |
| utrata przyczepności farby   |   | → wzmocnienie przyczepności warstwy malarzkiej do podłoża                         |
| rozdarcia płótna             |   | → dublowanie obrazu   |
|                              | napis na odwrociu   | → zastosowanie przejrzystego materiału do dublowania                              |
|                              | kolor podłoża stanowi część kolorystycznego układu obrazu                       | → zastosowanie spoiwa dublażowego nie powodującego ciemnienia płótna oryginalnego |
|                              | wrażliwość spoiwa na podwyższoną temperaturę (obraz młody, rozbudowana faktura) | → ograniczenie zabiegów wymagających podwyższonej temperatury                     |
|                              | możliwość zbiegnięcia się tkaniny pod wpływem wody                              | → ograniczenie lub wyeliminowanie środków wodnych                                 |
| zanieczyszczenia powierzchni |   | → usunięcie zabrudzeń   |
| ubytki farby                 |   | → uzupełnienia barwne (punktowanie)   |

Bardzo istotnym zagadnieniem konserwatorskim było w rozpatrywanym przypadku dobranie odpowiedniego spoiwa dublażowego. W obrazach malowanych technikami tradycyjnymi niebezpieczeństwo wywołania zmian kolorystycznych i tonalnych w obrazie dublowanym jest stosunkowo mniejsze, choć również nie wykluczone. Specyficzne wykonanie techniczne omawianego obiektu narzuca tu warunek zasadniczy: spoiwo dublażowe musi być bez-

barwne i nie może powodować zmian koloru i waloru płótna oryginalnego. W przeciwnym razie zginie świetlistość laserunkowo malowanego tła, wokół postaci dziecięcych utworzy się ciemna obwódka, zostanie zniszczona autorska koncepcja kolorystyczna. Stąd też sprawa doboru spoiwa została potraktowana rygorystycznie i poprzedzona szeregiem prób przeprowadzanych na skrawkach płótna zbliżonego kolorem do oryginalnego. Otrzymane tą drogą



| Zmiany płótna nasyczonego spoiwem dublującym |  |  |             |
|--|--|--|-------------|
| L. p.  | Rodzaj spoiwa                            | Fotografia próbki  | Sciemnienie |
| 1.   | Epidian IV                               |    | b. znaczne  |
| 2.   | Wosk + kalafonia<br>+ terpentyna wenecka |    | b. znaczne  |
| 3.   | Paraloid B-72                            |    | b. znaczne  |
| 4.   | Polialkohol winylowy                     |    | znaczne     |
| 5.   | Vinoflex MP-400                          |    | znaczne     |
| 6.   | Polimetakrylan metylu                    |    | średnie     |
| 7.   | Acetalowany<br>polioctan winylu          |   | średnie     |
| 8.   | Polioctan winylu                         |  | nieznaczne  |
| 9.   | Klej rybi                                |  | nieznaczne  |
| 10.  | Klejster z mąki<br>pszennej              |  | minimalne   |

wyniki (tabl. 1) wskazują, że najmniejsze zmiany kolorystyczne powoduje klejster, bliskie, lecz gorsze rezultaty daje emulsja polioctanu winylu i klej rybi. Pozostałe wymienione w zestawieniu środki dały wyniki zupełnie negatywne, eliminując możliwość ich zastosowania w przypadku omawianego obrazu.

Niewątpliwie ujemną stroną trzech wyselekcjonowanych klejów jest konieczność stosowania ich w środowisku wodnym, a więc mogącym powodować skurcz włókien. Jednakże ryzyko ewentualnego zbiegnięcia się płótna — zwłaszcza że było już ono poważnie zawilgocone — wydaje się mało istotne w porównaniu z oczywistością wywołania zmian kolorystycznych przy użyciu spoiw woskowych lub żywicznych. Brano również pod uwagę, że są to materiały podatne na rozwój mikroorganizmów, jednak

przy odpowiedniej dezynfekcji i w warunkach opieki muzealnej groźba infekcji nie jest tak oczywista, by w tym wypadku mogła przeważać szalę na korzyść pozostałych środków, które zresztą — jako materiały pochodzenia organicznego — stanowić mogą również pożywkę dla pleśni lub bakterii. W dalszej selekcji odrzucono klej rybi (sklejenie płótna z sztyfonem styronowym wymaga dość znacznego stężenia kleju) oraz polioctan winylu (dla zapobieżenia jego przenikaniu przez płótno i powstawaniu zażółceń trzeba stosować gęstą emulsję). Za najwłaściwsze uznano zastosowanie klejstwu pszennej.

Drugim zasadniczym założeniem przy dublowaniu omawianego obrazu było zastosowanie przejrzystego materiału dublującego. Wybór klejstwu przesądził w pewnej mierze o

użyciu szyfonu stylonowego. W grę mogła wchodzić jeszcze tkanina szklana pod warunkiem przesylenia jej w celu uczynienia napisu żywicą lub woskiem, lub tkanina nylonowa której przyczepność okazała się jednak słaba. Stosunkowo dobrą przyczepność i zarazem czytelność uzyskuje się przy podklejeniu obrazu dwiema warstwami cienkiej tkaniny stylonowej. Prawdopodobnie można byłoby ją z dobrym skutkiem zastąpić przejrzystą tkaniną jedwabną, próby jednak nie były robione z braku odpowiednich materiałów.

#### Prace konserwatorskie:

Krawędzie odpadających łusek farby podlepione zostały wodnym roztworem polialkoholu winylowego. Obraz umieszczono nad bibułami filtracyjnymi nasyconymi wodą, która parując nawilżała podłoże. Zabieg miał na celu powolną i stopniową dekatyzację płótna przy pełnej kontroli stanu powierzchni malarzkiej. Nie stwierdzono w niej żadnych ujemnych zmian, natomiast uległo rozprostowaniu sfalowane w partii środkowej płótno. Jako środek dezynfekcyjny użyty został roztwór parachlorometakrezolu (0,5% w toluenie), którym przetarto jednokrotnie całą powierzchnię odwrocia, dwukrotnie miejsca bezpośrednio zainfekowane. Kolejnym zabiegiem była regeneracja przyczepności farby do podłoża. Wykorzystano w tym celu zachowaną przez klej zdolność wiązania. Prasowanie odwrocia letnim żelazkiem poprzez wilgotne bibuły filtracyjne dało w lewej, mniej zniszczonej partii obrazu dobry rezultat, natomiast w prawej części, w której klej uległ częściowemu rozpuszczeniu i wymyciu, konieczne było dodanie spoiwa: rozcieńczonej masę dublażową wparto w odwrocie i powtórzono prasowanie, otrzymując wynik pozytywny. Dublowanie przeprowadzono w dwóch etapach, kolejno nakładając obie warstwy szyfonu i susząc przez prasowanie letnim żelazkiem i zmieniając bibuły. Uzyskano w ten sposób lepszą przyczepność tkanin przy stosunkowo mniejszej dozie wilgoci działającej bezpośrednio na obraz. Ogółem zbiegnięcie się tkaniny po ukończeniu wszystkich zabiegów przy obrazie wyniosło 2 mm w kierunku poprzecznym i 3 mm w kierunku pionowym, nie powodując żadnych dostrzegalnych zmian w warstwie farby. W czasie prasowania obraz leżał na podkładzie zabezpieczającym przed ew. sprasowaniem impastów. Dla zmniejszenia wrażliwości klajstru na wpływy atmosferyczne oraz w celu wyrównania zdolności chłonięcia wilgoci przez obie strony obrazu, nałożono na odwrocie warstewkę wosku z balsamem kanadyjskim w toluenie. Zabieg ten stosowano bardzo ostrożnie, by nie przesylić pastą płótna autentycznego.

Oczyszczanie malowidła z zabrudzeń ograniczyło się do usunięcia nawarstwień kurzu sposobem mechanicznym, bez użycia rozpuszczalników. Ostatnią czynnością przy obrazie



6. Tadeusz Makowski „Święto Dzieci”, odwrocie obrazu — stan po konserwacji

6. Tadeusz Makowski — „La fête des enfants” — revers du tableau, état après la conservation

Wszystkie fotografie wykonał Jan Urbanowicz (Pracownia fotograficzna Muzeum w Lublinie)

było jego scalenie kolorystyczne. Dla technicznego zróżnicowania oryginału i punktowań, miejsca ubytków pokryto zaprawą z bieli cynkowej z klejem (w miejsca ubytków płótna wklejone zostały uprzednio łatki), następnie na ugrówym podkładzie akwarelowym położono punktowania olejno-żywiczne. Braki farby w laserunkowo malowanym tle uzupełniono jedynie farbą akwarelową; zastosowanie tu podkładu zaprawy nie było możliwe ze względu na minimalną grubość farby autentycznej, leżącej wprost na przeklejonym płótnie (il. il. 4, 5).

Obraz jest eksponowany od 1963 r. w galerii malarstwa polskiego Muzeum w Lublinie. W przeciągu trzech lat nie zaobserwowano w nim żadnych zmian poza okresowym lekkim wiotczeniem płótna, związanym z wahaniami wilgotności, obserwowanym również i w niektórych innych obrazach. Zarówno przejrzystość dublażu jak przyczepność stylonu pozostają praktycznie bez zmian (il. 6).

\*

Starania czynione wokół opracowania metody dublażu pozwalającego na zachowanie czytelności odwrocia autentycznego są sprawą stosunkowo nową. Prace tego rodzaju nie posiadają ani ugruntowanej tradycji, ani dopracowanych w pełni metod. Sygnatury, zapiski autorskie lub późniejsze napisy, będące odbiciem historii obrazu, bywają przeważnie przepisywane na płótno dublujące. W pewnym stopniu utrudnia to wagę informacji, a nowe płótno utrudnia obserwację podłoża oryginalnego. Zagadnienie przejrzystego dublażu rozpatrywane jest w wielu ośrodkach konserwatorskich. Przed kilku laty zrealizowana została w Laboratorium Głównym PPPKZ w Warszawie próba zastosowania płyt polimeta-

| Lp. | Wykonane próby podklejania     |   | Wyniki       |                   | Uwagi                              |
|-----|--------------------------------|---|--------------|-------------------|------------------------------------|
|     | Materiał dublżowy              | Spoivo dublżowe                                   | Przyczepność | Czytelność napisu |                                    |
| 1   | Płyta z polimetakrylanu metylu | Polialkohol winylowy 15%                          | słaba        | b. dobra          | przy podważeniu próbka odpada      |
| 2   | „                              | polioctan winylu w emulsji                        | dobra        | b. dobra          |                                    |
| 3   | „                              | polimetakrylan metylu w toluenie                  | b. dobra     | dobra             | zbyt silne związanie z podłożem    |
| 4   | „                              | acetalowany polioctan winylu 20% w metanolu       | b. dobra     | b. dobra          | wpływ alkoholu na spoivo farby     |
| 5   | „                              | Epidian IV w etanolu 1 : 0.5                      | dobra        | dobra             | „<br>przy podważeniu próbka odpada |
| 6   | „                              | Wosk + kalafonia + terpentyna wenecka 5 : 2 : 0,2 | b. dobra     | b. dobra          |                                    |
| 7   | Folia polietylenowa            | polialkohol winylowy 15%                          | b. słaba     | b. dobra          | marszczenie się folii              |
| 8   | Tkanina szklana ST-3/100       | polialkohol winylowy 15%                          | dobra        | słaba             |                                    |
| 9   | „                              | polioctan winylu w emulsji                        | b. dobra     | średnia           |                                    |
| 10  | „                              | polimetakrylan metylu w toluenie                  | dobra        | słaba             |                                    |
| 11  | „                              | acetalowany polioctan winylu 20% w metanolu       | b. dobra     | słaba             | Wpływ alkoholu na spoivo farby     |
| 12  | „                              | Vinoflex MP-400 15% w toluenie                    | słaba        | słaba             |                                    |
| 13  | „                              | Paraloid B-72, 12% w toluenie                     | słaba        | słaba             |                                    |
| 14  | „                              | wosk + kalafonia + terpentyna wenecka 5 : 2 : 0.2 | b. dobra     | dobra             |                                    |
| 15  | „                              | klejster pszenny + terpentyna wenecka             | średnia      | słaba             |                                    |
| 16  | Szyfon stylony 1 warstwa       | polialkohol winylowy 15%                          | słaba        | b. dobra          |                                    |
| 17  | „                              | polioctan winylu w emulsji                        | b. dobra     | b. dobra          |                                    |
| 18  | „                              | Paraloid B-72 12% w toluenie                      | słaba        | średnia           |                                    |
| 19  | „                              | Klej rybi 15%                                     | słaba        | b. dobra          |                                    |
| 20  | „                              | wosk + kalafonia + terpentyna wenecka 5 : 2 : 0.2 | dobra        | b. dobra          |                                    |
| 21  | „                              | klejster pszenny + terpentyna wenecka             | średnia      | b. dobra          |                                    |
| 22  | Szyfon stylony 2 warstwy       | klejster pszenny + terpentyna wenecka             | dobra        | dobra             |                                    |
| 23  | Tkanina nylonowa               | klejster pszenny + terpentyna wenecka             | słaba        | dobra             |                                    |

Uwaga: nałożenie warstwy woskowo-żywicznej na tkaninę dublującą pozwala na dodatkowe uczynienie napisu.

W próbkach nr nr: 3, 5, 7, 9, 10, 11, 14, 18 występuje nierównomierna przyczepność i czytelność związana z technicznym sposobem ich wykonania.

krylanu metylu jako podłoża dublującego. Pracownia Konserwatorska Stedelijk Museum w Amsterdamie zastosowała zabezpieczenie dwustronnie malowanego obrazu przez nałożenie na jedną ze stron rodzaju dublażu z kanwy stylonowej i mieszaniny wosków z parafiną, w innych przypadkach stosuje się okienka z tkaniny stylonowej w partiach napisów przy użyciu płótna jako materiału zasadniczego<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Norbert Szunke, *Z problematyki konserwacji zabytków ruchomych w Holandii*, „Ochrona Zabytków” XVIII (1965), nr 1, s. 48.

<sup>5</sup> Alain Boissonnas, *Relining with Glass-Fiber Fabric*, „Studies in Conservation” VI (1961), nr 1, s. 26.

<sup>6</sup> R. E. Straub, *Das Heitzisch-Unterdruckverfahren zur Konservierung von Leinwandbildern*,

A. Boissonnas<sup>5</sup> publikuje artykuł o metodzie dublażu na tkaninę szklaną i masę woskowo-żywiczną, podkreślając dobre rezultaty zabiegu; R. E. Straub<sup>6</sup> pisze o użyciu cienkiej przejrzystej folii poliesterowej o wysokiej temperaturze topnienia<sup>7</sup>. Sprawami dublażu przejrzystego interesuje się od 1962 r. również pracownia konserwatorska Muzeum Lubelskiego. Wykonano szereg prób, których wyniki zgru-

„Maltechnik” 1958, nr 4, s. 70, wg W. Domasiewskiego, *Własności żywicy sztucznych oraz ich zastosowanie do prac konserwatorskich*, „Materiały Zachodnio-Pomorskie”, t. VI, Szczecin 1960, s. 572 oraz przyp. 32.

<sup>7</sup> Dublaże wymienione odnośnie przypisów 4–6 wykonywane są przy użyciu podgrzewanego stołu próżniowego.



powane są w tabeli II. Dają one informacje natury bardzo ogólnej, wymagają w praktyce szczegółowego dopracowania sposobu technicznego wykonania zabiegu i określenia procentowości spoiwa, potrzebnej w konkretnym przypadku, co może dać pewne odchylenia w stosunku do podanych rezultatów. Z ogólnej oceny praktycznej wypróbowanych środków wynika, że większość tworzyw sztucznych nie spełnia wymagań stawianych przy dublażu. Ich stosowanie do tego celu jest z pewnością dyskusyjne i stale jeszcze w znacznej mierze traktowane jako eksperyment. W pracowni lubelskiej wykonano konserwację dwóch obiektów, używając tradycyjnych spoiw dublażowych oraz tkanin przejrzystych. Pierwsza z tych prac jest tematem niniejszego komunikatu, druga dotyczy XIX-wiecznego portretu A. Krobickiej, malowanego na ciemnym i pościemniałym dodatkowo przez działanie oleju płótnie, z którego warstwa malarska łuszczy-

ła się wraz z zaprawą. W tym wypadku zastosowano dublaż żywiczno-woskowy na tkaninę szklaną ST-3/100, uzyskując dostateczną czytelność napisu i przyczepność obu tkanin. Doświadczenia nasze przy okazji tej pracy pokrywają się z uwagami A. Boissonnas, wspominającego o dużych trudnościach technicznych tego typu dublowania bez użycia podgrzewanego stołu próżniowego. Dotychczas brak jest — przynajmniej w literaturze polskiej — kompleksowego opracowania właściwości przejrzystych materiałów dublujących. Określenie cech fizyko-chemicznych oraz przemian, jakie mogą zachodzić w tychże materiałach, a także w samym obrazie przy użyciu rozmaitego rodzaju spoiw, umożliwi ocenę ich przydatności dla celów dublażu przejrzystego.

mgr Hanna Grzesikowa,  
mgr Krystyna Durakiewicz  
Lublin, Muzeum-Zamek

#### LA CONSERVATION DU TABLEAU DE THADÉE MAKOWSKI „LA FÊTE DES ENFANTS” — ESSAI D'APPLICATION DU RENTOILAGE TRANSPARENT

La possibilité d'employer des matériaux transparents pour le rentoilage des tableaux s'avère être de grande importance au cas des mentions écrites, des signatures ou des sigles se trouvant au verso des tableaux en question. La méthode de rentoilage sur tissus de verres avec l'emploi de la cire résineuse qui fut appliquée avec un résultat satisfaisant à l'Atelier de conservation des peintures au Musée de Lublin dans le traitement de conservation d'un portrait du XIX-e siècle, est jusqu'à présent relativement la mieux élaborée. La peinture de Makowski „Fête des Enfants” (1931) étant donné sa structure technique nettement spécifique, exigeait, d'autres méthodes qu'il a fallu mettre au point pour exécuter son rentoilage.

Sur ce tableau peint à sec, d'une facture variable, où à côté des empâtements épais l'artiste avait laissé des fragments non peints de la toile du fond ou les recouvrait de „glacis” transparent, la conservation de la couleur naturelle du tissu constituait l'une des conditions principales du programme des traitements de conservation. Après toute une série d'essais ayant pour but l'application des liants traditionnels et des résines artificielles, l'emploi de la colle de farine de froment avec une légère addition de térébenthine vénitienne fut reconnue comme le meilleur des traitements. Deux couches de gaze en stylon collées et séchées jouent assez bien le rôle de couche de protection, grâce à leur transparence permettant de lire les écrits au revers du tableau. Elles sont aussi faciles à enlever. Afin de

réduire l'influence de l'humidité de l'atmosphère, la gaze a été enduite d'une couche très mince de pâte composée de cire et de baume canadien en toluène. L'état général du tableau avant la conservation était très mauvais: une humidification de longue durée de la partie droite du tableau conditionna l'usure de la toile du fond et des pertes de matière dans sa structure; la colle animale dont fut recouvert le tissu subit des boursoufflures et un délavage partiel, ce qui provoqua une perte d'adhésion de la couche picturale au support et sa dégradation. On a constaté des traces de moisissure infectant le revers du tableau.

Les traitements de conservation — outre le rentoilage décrit ci-dessus — consistaient à désinfecter le revers du tableau à l'aide du parachlorometa-crésol à 0,5% dissolu dans le toluène, à protéger les bords des fragments écaillés par une solution d'alcool polyvinylique et à renforcer l'adhérence de la peinture à la toile par la régénération de la colle, après avoir préalablement contrôlé la sensibilité du tissu à l'humidité, enfin ils consistaient à compléter les couleurs qui, pour les différencier de l'original, furent étalées sur une couche de préparation teintée de la couleur de la toile et d'une couleur de finissage à base du liant d'huile résineuse ou d'agglutinant d'aquarelle sur les parties minces du glacis. Dans ce tableau mis en exposition depuis 1963 on n'a pas constaté de changements visibles dans la lisibilité des écrits ou dans l'adhérence du rentoilage à la toile.