

Juliusz Bursze, Gabriela Lipkowa

Udział polskich konserwatorów w ratowaniu zabytków Florencji

Ochrona Zabytków 21/3 (82), 77-88

1968

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

szonych wniosków (wspólnie z Sekcją Konserwacji ZPAP opracowany tekst wniosków przedłożono Zarządowi Muzeów i Ochrony Zabytków). Ośrodek Dokumentacji Zabytków w 1969 roku podjął postulatowane badania nad spoiwami stosowanymi w konserwacji (w oparciu o laboratoria PKZ i wyższych uczelni). Postulowana klasyfikacja zabytków ruchomych, mająca między innymi zapobiec podejmowaniu konserwacji obiektów niskiej klasy, nie może być szybko zrealizowana, ponieważ brak jeszcze kompletnych materiałów. Istnieje natomiast możliwość dokonania wstępnej klasyfikacji zabytków zgłaszanych do konserwacji.

Znaczenia warszawskiej dyskusji nie można przecenić. Realizacja jej wniosków może mieć istotny wpływ na szereg aspektów naszej polityki konserwatorskiej. Jeżeli uda się wprowadzić zasadę kompleksowej konserwacji budynku w pierwszej kolejności, a zabytków ruchomych w następnej, jeżeli zapewni się międzyrodzinkowe konsultacje i skuteczną inspekcję zabytków i prac konserwatorskich, wyniki nie dadzą czekać na siebie.

Wnioski powyższe są na pewno bardzo cennym dorobkiem dyskusji lecz — nie trzeba o tym zapominać — należą one do sfery organizacyjnej. Można w zasadzie je było sformułować i bez tak przygotowanego objazdu i dyskusji. Ale jest druga, ważniejsza bodaj, strona warszawskiego spotkania.

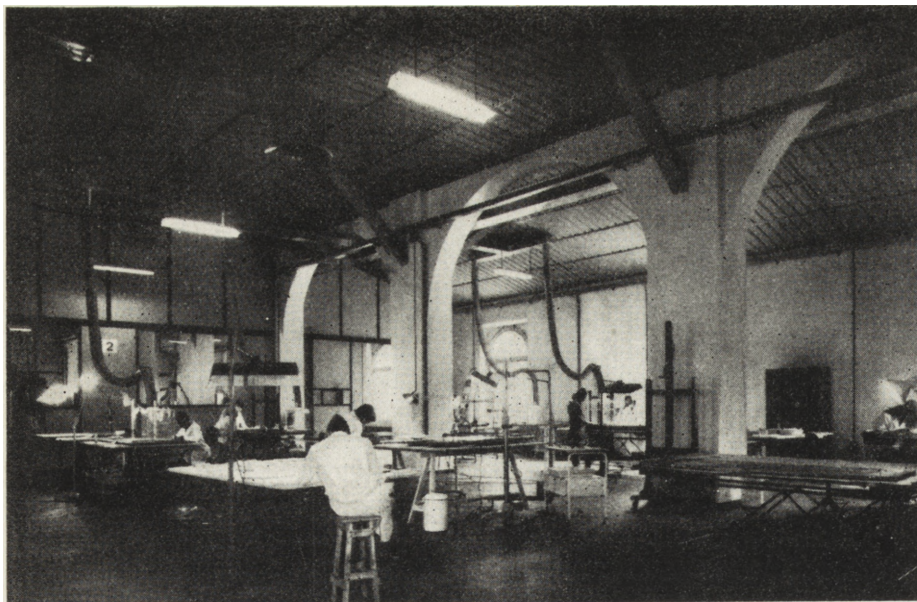
Najważniejszym osiągnięciem — a tak się wydaje piszącemu sprawozdanie — jest fakt skutecznego zainicjowania poważnej wymiany poglądów w środowisku konserwatorskim. Chyba po raz pierwszy przedstawiciele wszystkich środowisk dokonały szczegółowego przeglądu znacznej ilości realizacji konserwatorskich. Dyskusja wykazała znaczny stopień zaangażowania uczestników. Znalazło to wyraz w pasji, z którą atakowano trudne i skomplikowane problemy naszego konserwatorstwa, w dużej ilości głęboko przemyślanych analiz i wniosków. Mimo osobistego zaangażowania w oglądane prace konserwatorskie i komentowania ich wyników, co zawsze stwarza możliwość powstania osobistych animozji, przebieg dyskusji był bardzo poważny i rzeczowy. Jest to zjawisko rokujące znaczne nadzieje na przyszłość.

Dyskusja wykazała, że środowisko konserwatorów — ludzi wypowiadających się głównie w trakcie prac konserwatorskich — jest przygotowane do prowadzenia pryncypialnej dyskusji, krytyki opartej na poważnych argumentach. Fakt ten pozwala mieć nadzieję, że postulowany dział krytyki konserwatorskiej będzie miał autorów. Co więcej — charakter dyskusji wykazuje na wyraźne tendencje integracyjne środowiska konserwatorskiego. Postulat podjęcia współpracy międzyrodzinkowej jest przecież niczym innym, jak próbą wyjścia ze sztucznych i zanikających chyba barier „szkół konserwatorskich” w kierunku wspólnego, jakże odpowiedzialnego i zaangażowanego, działania w służbie ochrony i konserwacji zabytków.

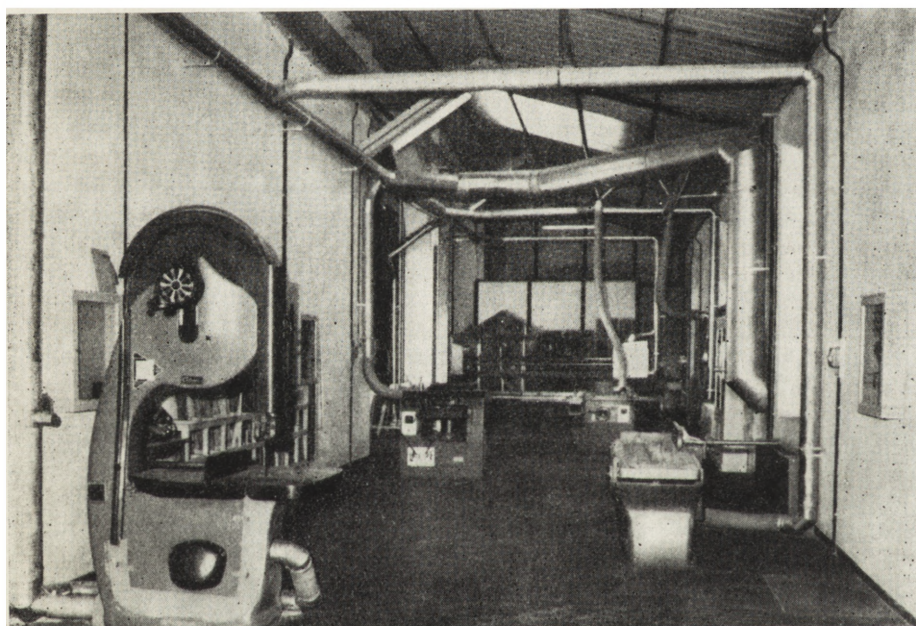
Lech Krzyżanowski

UDZIAŁ POLSKICH KONSERWATORÓW W RATOWANIU ZABYTEKÓW FLORENCJI

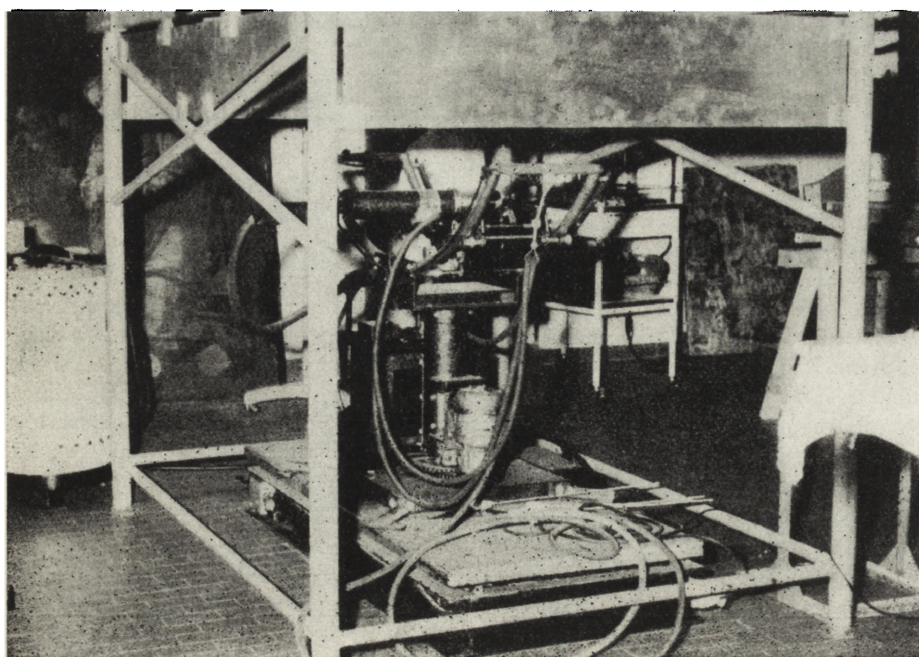
W listopadzie 1966 roku odwiedziły Italię tragiczne powodzie. Między innymi dotknęły one szczególnie Florencję. Nie była to jedyna wielka powódź w tym mieście. Pierwsza, którą zanotowały kroniki wystąpiła w 1333 roku, następne w 1547, 1557, 1740 i 1844 r. Niektóre z nich były równie katastrofalne, jak ostatnia z 4.XI. 1966 r. Arno, które przepływa przez Florencję ma w dużym stopniu charakter rzeki górskiej. Deszcze padające przez dłuższy czas, powodują szybki przybór wody a na skutek nieuregulowania brzegów, nie można zapobiec jej rozlewowi. Powódź 1966 roku nastąpiła na skutek silnych opadów trwających zaledwie kilka dni. Przybór rzeki był tak szybki i gwałtowny, że nawet nie zdążono nadać przez radio komunikatów ostrzegawczych. W ciągu dosłownie kilku godzin wezbrana woda rzeki przełała się przez wysokie nadbrzeża i zalała miasto, a szczególnie jego centrum zabytkowe. Wysokość wody w niektórych niżej położonych punktach dochodziła, jak np.



1. Florencja, Fortezza da Basso, wewnątrz jednego z pomieszczeń pracowni konserwatorskich adaptowanych z dawnych, opuszczonych stajni wojskowych (fot. Soprintendenza alle Gallerie)



2. Jedno z pomieszczeń stolarski wyposażonej w najnowocześniejsze urządzenia (fot. Soprintendenza alle Gallerie)



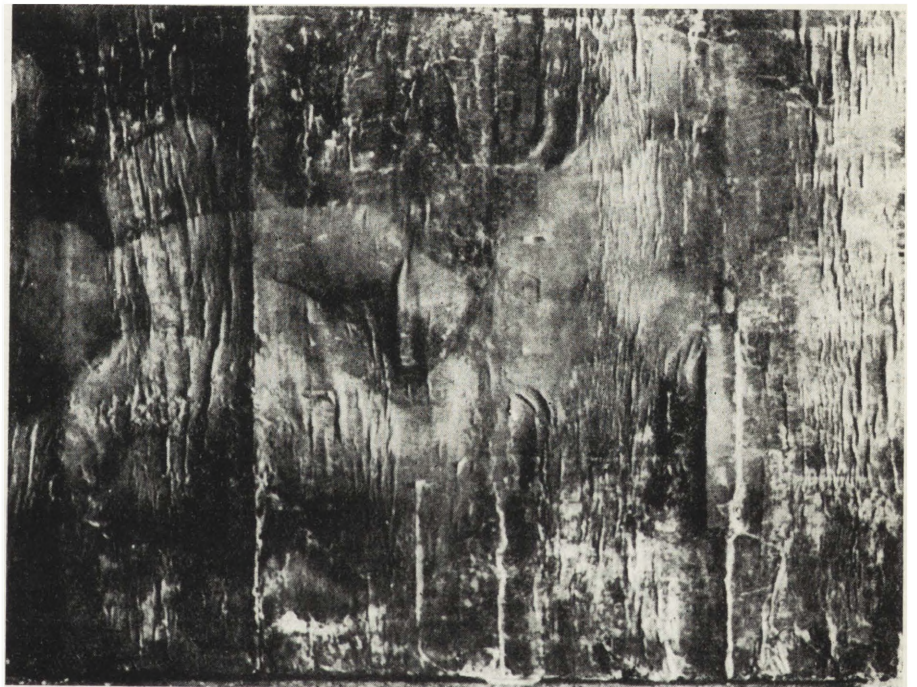
3. Uniwersalny aparat rentgenowski pochodzący z dawnej pracowni przy galerii Uffizi (fot. J. Bursze)

w okolicach placu Santa Croce powyżej 6 m, a w innych od 2 do 2,5 metra¹. Wody Arno niosły ze sobą ogromne ilości ilu oraz oleju napędowego, który wydostał się z podziemnych zbiorników na skutek zalania ich wodą.

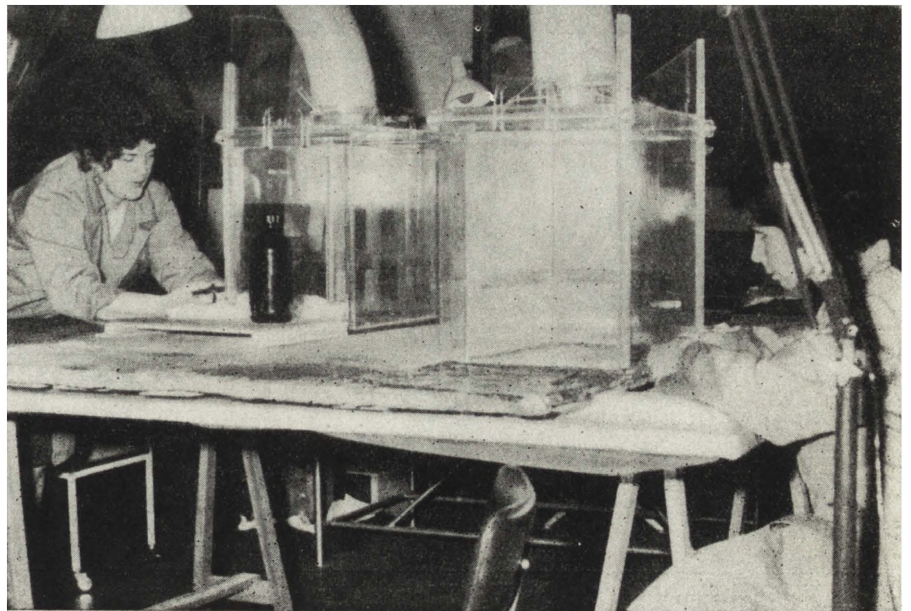
Florencja, poza ogromnymi stratami materialnymi, poniosła wówczas niepowetowane straty w dobrach kulturalnych. Zostały zalane archiwa, biblioteki, rozmaite muzea, galerie, magazyny i pracownie konserwatorskie oraz ogromne ilości obrazów, malowideł ściennych, obiektów sztuki zdobniczej w wielu kościołach i klasztorach. Także okolice Florencji zostały bardzo poważnie dotknięte powodzią. Liczby podane przez władze włoskie, po dokładnym zinventaryzowaniu strat, są wstrząsające. Zostało zniszczonych lub bardzo poważnie uszkodzonych około 350 obrazów na drewnie, głównie z XIV—XVI wieku (w tym sławny krucyfiks Cimabu'ego), 690 obrazów na płótnie przeważnie z XVI—XVII w., 132 malowidła ścienne, 495 rzeźb oraz ogromna ilość obiektów sztuki zdobniczej, meblarstwa, militariów i instrumentów muzycznych. Ogromne straty poniosło muzeum archeologiczne. Naj-

¹ Giorgio Batini: 4 November, 1966: *the river Arno in the museums of Florence*, Firenze 1967.

4. Fragment obrazu zabezpieczonego po powodzi (fot. Soprintendenza alle Gallerie)



5. Usuwanie zabezpieczenia tymczasowego kompresami z ksylolu pod przenośnymi dygestoriami (fot. J. Bursze)





6. Fragment obrazu w trakcie tzw. „transportu”. Malowidło widoczne od strony odwrocia po całkowitym usunięciu oryginalnej deski i zaprawy (fot. Soprintendenza alle Gallerie)

większych jednak spustoszeń dokonała powódź w bibliotekach oraz archiwach. Zostało uszkodzonych około 200 tys. jednostek archiwalnych, tzn. około 50 milionów kart. Zostały zniszczone lub poważnie uszkodzone liczne unikalne dokumenty z okresu od XIV w. Zalanych zostało około miliona woluminów, w tym niektóre niezwykle cenne². Podane liczby nie uwzględniają oczywiście wszystkich strat. Nie obejmują one wielkiej ilości zniszczonych obiektów znajdujących się w rękach prywatnych i strat z okolic Florencji. Natychmiast po powodzi, a częściowo już i w czasie jej trwania, zorganizowano pierwszą akcję ratowania i zabezpieczania uszkodzonych obiektów. Do akcji tej poza wykwalifikowanymi pracownikami konserwatorskimi włączyła się jako siła pomocnicza duża ilość ochotników, przeważnie studentów Włochów i obcokrajowców.

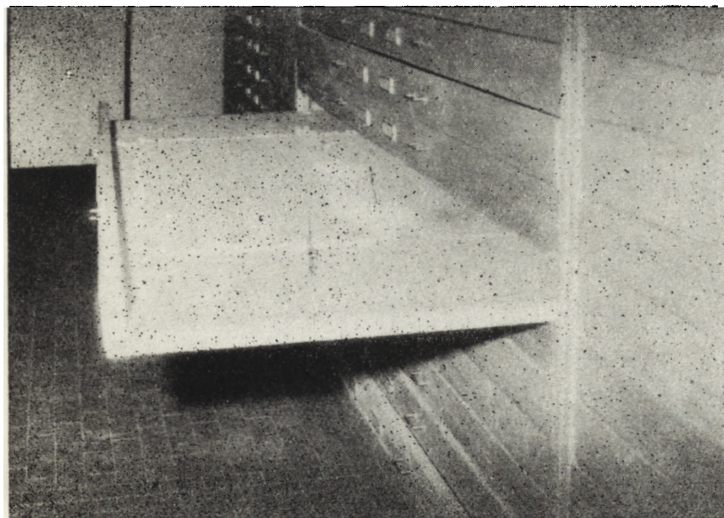
² Prof. dr Stanisław Lorentz: artykuł w „Życiu Warszawy” z dn. 7—8. I. 1968.

Wiele krajów zadeklarowało swą pomoc materialną, fachową i aparaturową. W wielu krajach zawiązało się cały szereg społecznych komitetów pomocy dla Florencji. Jednakże zebrane wówczas fundusze stanowią jedynie niecałe 10% sum potrzebnych na konserwację uszkodzonych zabytków. Rząd włoski także nie jest w stanie zapewnić odpowiednich kwot. Dlatego właśnie akcją pomocy dla Florencji zajęło się UNESCO, aby zagwarantować dalszą pomoc materialną i fachową. Poza stroną czysto materialną, potrzebna jest także pomoc specjalistów. Niewielka grupa wykwalifikowanych konserwatorów florenckich nie byłaby w stanie sama podjąć ogromu pracy. Tak więc inne narody pospieszyły z pomocą w różnych dziedzinach konserwacji. Między innymi, przyjechały do Florencji ekipy konserwatorskie z Australii, Anglii, Danii, Szwecji, Norwegii, Finlandii, Stanów Zjednoczonych, Związku Radzieckiego, Czechosłowacji, Rumunii itp. Polska zgłosiła pomoc zespołu 4 konserwatorów w okresie 5 lat.

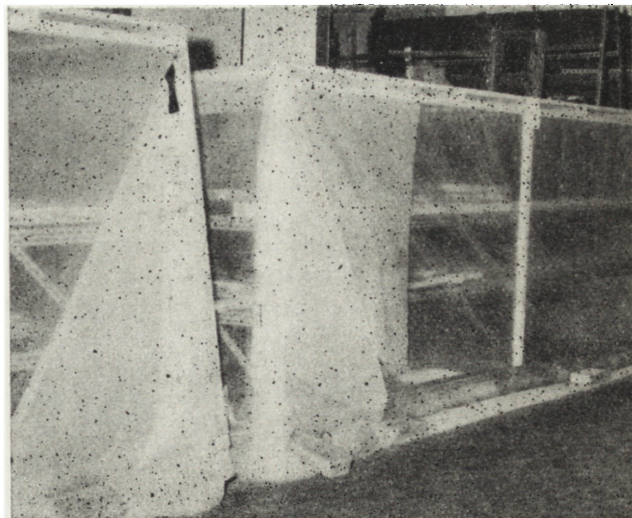
W ciągu kilku następnych miesięcy po powodzi zorganizowano w niezwykle krótkim czasie i wyposażono dzięki pomocy międzynarodowej, cały szereg pracowni konserwatorskich. Między innymi: pracownie konserwacji papieru w Bibliotece, sztuki zdobniczej i obiektów drewnianych w Palazzo Davanzatti, malarstwa ściennego w Cenacolo Andrea del Sarto i wreszcie największą pracownię konserwacji malarstwa sztalugowego w Fortezza da Basso. Jednocześnie stworzono tymczasowy magazyn obrazów na drewnie, uszkodzonych przez powódź, w dawnej oranżerii (Limonaia). W tym celu wyposażono ją w doskonałą aparaturę klimatyzacyjną, która utrzymuje wysoką wilgotność (rzędu 90 — 95%) i niską temperaturę. Jest to konieczne, aby zapobiec zbyt szybkiemu wysychaniu podłoża drewnianego, obrazów zamoczonych w czasie powodzi, co spowodowałoby nieodwracalne zmiany. Stąd obrazy kolejno są przewożone do pracowni konserwatorskiej w Fortezza da Basso. Konserwacja malarstwa sztalugowego podlega Dyrekcji Galerii we Florencji (Soprintendenza alle Gallerie). Dyrektorem jej jest dr Ugo Procacci. Dyrektorem pracowni w Fortezza da Basso jest dr Umberto Baldini — poprzednio kierownik pracowni przy Galerii Uffizi, a jego zastępcą, dr Paolo del Poggetto. Stroną fachową kieruje prof. Gaetano Lo Vullo oraz jego zastępcy — od zagadnień obrazów na podłożu drewnianym i aparatury Edo Masini i Vittorio Granchi, od konserwacji obrazów na płótnie Sergio Taiti.

Pracownia urządzona została w dawnym opuszczonym budynku koszarowym na terenie Fortezza da Basso. Adaptacja tego budynku na nowoczesną pracownię konserwatorską trwała niecałe dwa miesiące. Ogrom tej pracy może jedynie zilustrować załączone zdjęcie (il. 1). Pracownia o wielkiej kubaturze (ca 16 tys. m³), wyposażona została w najnowocześniejsze automatyczne urządzenia klimatyzacyjne, utrzymujące stałą wilgotność i temperaturę. Urządzenia te wykonała włoska firma „De Micheli”. Zamontowano jednocześnie ciekawie rozwiązane przenośne dygestoria,

7. Przechowywanie obrazów, którym usunięto podłoże drewniane (fot. J. Bursze)



8. Namioty z folii polietylenowej, pod którymi znajdują się obrazy przewiezione z Limonaji oraz naczynia ze swobodnie parującą wodą (fot. J. Bursze)



które szalenie ułatwiają pracę z różnymi rozpuszczalnikami i innymi środkami toksycznymi. Całość pracowni, podzielonej na segmenty, składa się z dwu zasadniczych części. Jedna przeznaczona do prac przy obrazach na płótnie oraz na stolarnie, druga do konserwacji obrazów na podłożu drewnianym i na pracowni fotograficznej. Dział konserwacji obrazów na płótnie posiada wielką płytę na posadzce ze specjalnie przygotowanego lastrico, gdzie dubluje się obrazy dużych wymiarów. Zainstalowane są tam również dwa duże elektrycznie podgrzewane stoły próżniowe do dublowania, konstrukcji firmy Peter Koch z Monachium, z pełnym wyposażeniem. Stolarnia, która obsługuje oba działy pracowni, posiada szereg nowoczesnych maszyn stolarskich jak: piły taśmowe i tarczowe, tokarki, frezarki, heblarki itp. Zainstalowane są specjalne wyciągi dla odprowadzania pyłu i trocin (il. 2). Urządzenia stolarni są darem osoby prywatnej w ramach pomocy dla Florencji.

Pracownia konserwatorska posiada dwa aparaty rentgenowskie, jeden przenośny firmy Philips (60—80 kv) i drugi z dawnej pracowni przy Galerii Uffizi (il. 3), odremontowany obecnie po powodzi, uniwersalny, pozwalający na automatyczne wykonywanie najbardziej skomplikowanych zdjęć (obrotowe, warstwowe, stereoskopowe) firmy Richard Seifert z Hamburga (0 — 10 m A, 0 — 50 kv). Poza tym pracownia została wyposażona w najnowocześniejsze mikroskopy Zeissa o zmiennej ogniskowej. Mikroskopy te ustawione są na przesuwanych statywach i przegubowych wysięgnikach ramieniowych, co pozwala na bardzo wygodną pracę nawet przy dużych obrazach. Poza tym zaopatrzone są one w oświetlenie z filtrami do podczerwieni oraz w automatyczną aparaturę fotograficzną, pozwalającą na wykonywanie zdjęć czarno-białych i kolorowych. Pracownie fotograficzne posiadają wspaniałą sprzęt (aparaty Linhoff 18 × 24) do wykonywania dokumentacji czarno-białej i kolorowej oraz przezroczyc. Warto jeszcze wspomnieć o sprzęcie znacznie ułatwiającym pracę, jak stoły o płytach dowolnie ustawianych oraz stoły typu Kulman do specjalnych prac, lampy oświetleniowe z filtrami do podczerwieni oraz lampy jarzeniowe o mieszanej barwie światła, które pozwalają nawet na punktowanie obrazów. Interesujące są również elementy metalowe (kątowniki) skręcane na śruby, z których w miarę potrzeby można konstruować najrozmaitsze stelaże. Pracownia w Fortecy współpracuje z doskonale wyposażonym laboratorium chemicznym, znajdującym się w Palazzo Davanzatti.

Prace konserwatorskie w Fortezza da Basso rozpoczęto pod koniec czerwca 1967 r. Obrazy przewożono kolejno z tymczasowego magazynu w Limonaia, gdzie przebywały w dużej wilgotności względnej i obniżonej temperaturze, do nowo uruchomionej pracowni. Poza konserwatorami włoskimi, przystąpiły do pracy ekipy międzynarodowe. Jedną z pierwszych był zespół angielski. W lipcu 1967 roku przyjechała 3-osobowa grupa konserwatorów radzieckich. Polski zespół przybył do Florencji 6 września 1967 r. w składzie 4 osób³. W odróżnieniu od innych, które zmieniają swój skład osobowy mniej więcej co trzy miesiące, polski zespół przybył zasadniczo na okres jednego roku. Jest to bardzo istotne, ponieważ pozwala na znacznie lepsze poznanie zagadnień i charakteru pracy, lepsze porozumienie z kierownictwem pracowni i włoskimi kolegami oraz daje możliwość przeprowadzenia operacji wymagających niejednokrotnie dłuższego czasu i umożliwia kontrolę skuteczności wykonanych już zabiegów. Daje to pełną i efektywną pomoc dla Florencji, szczególnie, że zespół polski został skierowany do prac przy obiektach na podłożu drewnianym, gdzie cykl konserwacji jest znacznie dłuższy.

W pierwszej fazie prac zasadniczym zadaniem jest zabezpieczenie obiektów przed dalszym niszczeniem. Dopiero w latach późniejszych będą rozwiązywane zagadnienia natury estetycznej. Zaraz po powodzi prawie wszystkie obiekty na podłożu drewnianym zostały od strony lica zabezpieczone różnymi przypadkowymi nieraz gatunkami papieru (bibułka japońska, papier marszczony, papier welinowany, a nawet serwetki papierowe). Papier ten w ogromnej większości przylepiano na paraloid B — 72 — żywica akrylowa w rozpuszczalniku (ksylol). Tylko nieliczne

³ Skład pierwszego zespołu polskiej ekipy konserwatorskiej we Florencji: Kierownik zespołu, mgr Juliusz Bursze — Muzeum Narodowe w Warszawie, mgr Krystyna Dąbrowska (do 24.II.68) — Pracownia Konserwacji Zabytków, Toruń, mgr Gabriela Lipkova — Muzeum Narodowe w Warszawie, mgr Anna Marconi-Bursze (od 16.III.68) — Muzeum Narodowe w Warszawie, oddział Wilanów mgr Ewa Wolska — Uniwersytet M. Kopernika w Toruniu.

obrazy zostały zabezpieczone za pomocą wosku. W toku dalszych prac okazało się, że żywica ta nie była najodpowiedniejszym materiałem do tego celu. Jest to zresztą żywica stosowana z powodzeniem do innego rodzaju zabiegów konserwatorskich⁴. Usunięcie tego zabezpieczenia nasuwało potem w toku prac cały szereg trudności.

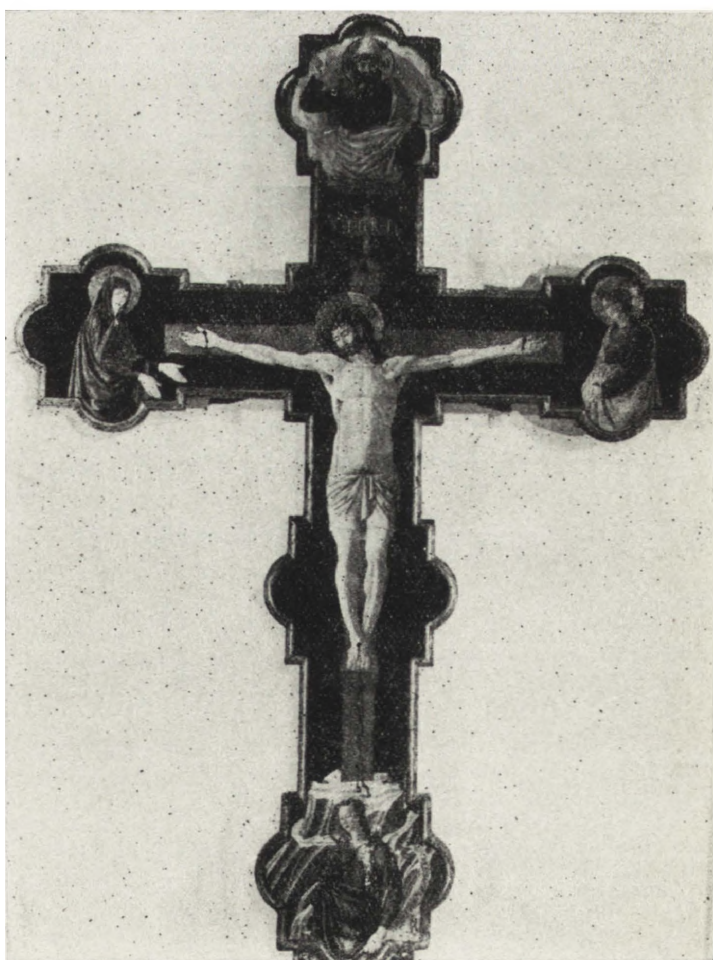
Podłoże drewniane obrazów po silnym zamoczeniu w czasie powodzi, w całości lub w pewnych jego partiach uległo silnemu skurczeniu, w wielu wypadkach już nieodwracalnemu. Potworzyły się w związku z tym łuski i pęcherze dochodzące nieraz do 2—3 cm wysokości (il. 4). Zaprawa uległa w wielu wypadkach silnemu osłabieniu i odklejeniu od podłoża. W większości wypadków, już przed zaklejeniem, pokruszone cząsteczki warstwy farby i zaprawy uległy przemieszczeniu. Ze względu na to, iż żywicę rozprowadzano pędzlem po powierzchni uszkodzonych obrazów, następowało dalsze przemieszczanie luźnych kawałeczków. Bardzo często przyczepność warstwy farby do papieru zabezpieczającego była znacznie silniejsza niż do podłoża — co powodowało zerwanie farby. Konserwacja wstępna polegała na rozpuszczaniu żywicy kompresami z ksylolu (il. 5), zdjęciu papieru zabezpieczającego przy jednoczesnym kładzeniu pęcherzy i łusek oraz przylepianiu luźnych cząsteczek warstwy malarskiej. W celu rozpuszczania żywicy użytej do zabezpieczenia, musiało stosować długotrwałe kompresy z ksylolu. W czasie pracy stwierdziliśmy, że najlepsze rezultaty dają kompresy „wysychające”, które dzięki parowaniu rozpuszczalnika powodują wyciągnięcie żywicy przez papier zabezpieczający w watę kompresu. Pęcherze i łuski starano się położyć jeszcze przed usunięciem papieru, za

⁴ *Synthetic Material Used In The Conservation Of Cultural Property*. International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property. Rome — 1963.

9. Beato Angelico (XV w.), „Ukrzyżowanie”, fragment; w czasie odstawiania oryginalnych części spod przemalowań i zbyt szeroko położonych kitów (fot. Soprintendenza alle Gallerie)



10. Giovanni di Francesco (XV w.), „Krucyfiks tokański”; po przeprowadzeniu prac zabezpieczających (fot. Soprintendenza alle Gallerie)



pomocą zastrzyków. W ogromnej większości wypadków do tego celu używa się klejów, jak: rybi (karuk), króliczy, żelatynę. Nasz zespół wprowadził jeszcze do pewnego rodzaju zabiegów konserwatorskich alkohol poliwinylowy (winawilol), nie stosowany tutaj dotychczas. Wosk stosuje się jedynie w wypadkach, kiedy już uprzednio obraz był zabezpieczony przy jego pomocy co nie pozwala na użycie kleju. Panuje tutaj zresztą opinia, że wosk posiada dużą kwasowość i dość słabą adhezję. Również papier zastosowany do zabezpieczania obrazów nieraz nastęczał znaczne trudności. Ze spotkanych gatunków, najmniej kłopotów przysparzały: bibułka japońska i serwetki papierowe, przez które doskonale penetrował rozpuszczalnik. Bardzo trudno natomiast było usuwać papier welinowany oraz bibułkę marszczoną, która wprawdzie łatwo się zdejmowała, ale przez swoją rozciągliwość powodowała przemieszczanie cząsteczek farby do niej przyklejonych.

Jeżeli chodzi o konserwację podłoża drewnianego, to właściwie, w laboratorium w Fortecy nie było żadnej koncepcji. Przy podłożu, które sprawiało wiele kłopotu (duża praca drewna, znaczny skurcz, pęcherze itp.) stosowano z reguły usunięcie oryginalnej deski. Wykonywano tzw. „transporto”, czyli przeniesienie obrazu na nowe podłoże. Zabieg ten wykonuje się tutaj z usunięciem oryginalnej zaprawy. Przenosi się jedynie samą warstwę farby (il. 6). W miejsce oryginalnej zaprawy, nakłada się nową, wzmocnioną merłą. Jak dotąd, nie zdecydowano jeszcze na jakie nowe podłoże obrazy zostaną przeniesione, lub jakie spoiwo zostanie użyte do naklejenia. W tej chwili obrazy zdjęte ze starego podłoża, przechowywane są do czasu podjęcia dalszych decyzji (il. 7).

Taki zabieg jest oczywiście niezgodny z naszymi zasadami. Cała struktura obrazu powinna być przecież w miarę możliwości zachowana. Jedynie w nielicznych wypad-

11. Bernardo Daddi (XV w.), ołtarz; po zabezpieczeniu warstwy malarskiej (fot. Soprintendenza alle Gallerie)



kach, przy skrajnym zniszczeniu drewna, można usunąć podłoże, ale nigdy oryginalną zaprawę. Dlatego też, nie wykonywaliśmy tego typu prac. Dokonałiśmy jednego podobnego zabiegu, usuwając skrajnie zniszczone podłoże drewniane, pozostawiając jednak oryginalną zaprawę i płótno wyklejające deskę, na obrazie Lorenzo Monaco „Chrystus w majestacie” (XV w.). Jednocześnie staraliśmy się przekonać kierownictwo pracowni o konieczności zachowania oryginalnej struktury obrazu, i zastosowania impregnacji podłoża drewnianego. Przeprowadziliśmy pomyślne próby impregnacji żywicą paraloid B-72 na 4 obrazach i wydaje się, że metoda ta zostanie szerzej zastosowana⁵.

Podłoże drewniane przysparza jeszcze dodatkowych kłopotów. W związku z przewiezieniem obiektów z Limonaia — (gdzie utrzymywana jest wilgotność rzędu 90%) do pracowni w Fortecy (w której wilgotność kształtuje się w granicach 60—70%) — zaczęło następować gwałtowne wysychanie drewna i powstały nowe pęcherze. Utrzymanie w całej pracowni wysokiej wilgotności jest niemożliwe ze względu na inne prace, które się tu wykonuje. Stosowano więc kładzenie obrazów, pod przykryciem, na mokre trociny. Wówczas nawilżanie deski przebiegało bardzo gwałtownie i nierównomiernie. Zaproponowaliśmy więc stworzenie na ograniczonej przestrzeni namiotów z folii polietylenowej, pod którymi znajdują się obrazy i naczynia ze swobodnie parującą wodą⁶ (il. 8). Jest to oczywiście rozwiązanie prowizoryczne

⁵ Próby wykonała mgr Ewa Wolska.

⁶ Pomysł — mgr Ewa Wolska. Na ten temat ukaże się osobny artykuł.



12. Bicci di Lorenzo (XV w.), „Madonna z Dzieciątkiem i świętymi”; stan przed konserwacją (fot. Soprintendenza alle Gallerie)



3



15



13. Autor nieokreślony (XVI w., przemalowany w XIX w.), „Sybilla”; naniesiony białą farbą rysunek kompozycji pierwotnej na podstawie wykonanych zdjęć rentgenowskich (fot. Soprintendenza alle Gallerie)

14. Lorenzo di Bicci (XIV w.), „Madonna z Dzieciątkiem”; lico obrazu w czasie usuwania przemalowań i zabezpieczania warstwy malarzkiej — widoczna na twarzy Dzieciątka odkrywka warstwy oryginalnej (fot. Soprintendenza alle Gallerie)

15. Aurelio Luini (XVI w.), „Madonna z Dzieciątkiem i świętymi”, fragment; w czasie usuwania werniksu i przemalowań (fot. Soprintendenza alle Gallerie)

do czasu jakiegoś ostatecznego załatwienia problemu podłoża drewnianego. Zbyt długie bowiem utrzymywanie wysokiej wilgotności względnej przy temperaturze ok. 20°C, jest niebezpieczne ze względu na rozwój mikroorganizmów.

Obrazy na płótnie nie stwarzają tak wielu problemów, choć i tu jest szereg zagadnień ze skurczonym po powodzi płótnem, z oczyszczaniem z mazutu, błota itp. Do dublowania w zasadzie jest tu używany kłajster o specjalnej recepturze, różniący się zasadniczo od używanego u nas, nie różni się natomiast sam proces dublowania. Dublowanie na masę woskowo-dammarową stosuje się dość rzadko, tylko w specjalnych wypadkach. Dublowanie to przeprowadza się za pomocą stołów próżniowych, co daje doskonałe rezultaty nawet w wypadkach bardzo zniszczonych obiektów.

Na zakończenie chcielibyśmy podać pełne zestawienie prac wykonanych przez polską ekipę w okresie od 6.IX.67 r. do 15.V.68 r. W większości obiektów były to tylko pewne etapy prac, zgodnie z pierwotnym założeniem, przy niektórych jednakże przeprowadzaliśmy szerszy zakres konserwacji.

1. Beato Angelico (XV w.): *Ukrzyżowanie* — kompozycja z trzech części (146 × 165). Zabezpieczenie warstwy malarskiej, badanie i odkrywanie spod przemalowań i późniejszych kitów fragmentów oryginalnych. Wyk.: J. Bursze i K. Dąbrowska (il. 9).
2. Neri di Bicci (XV w.) *Trójca Święta* (202 × 101). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: G. Lipkowska i E. Wolska.
3. Butteri (XVI w.) *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi* (200 × 138). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: K. Dąbrowska.
4. Giovanni di Francesco (XV w.) *Krucyfikos tokański* (291 × 211). Zabezpieczenie warstwy malarskiej, impregnacja drewna zniszczonej ramy. Wyk.: J. Bursze i G. Lipkowska (il. 10).
5. Brina (XVI w.) *Pokłon Trzech Króli* (218 × 202). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: J. Bursze i G. Lipkowska.
6. Angolo Bronzino (XVI w.) *Noli me tangere* wg kartonu Michała Anioła (186 × 158). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: J. Bursze i G. Lipkowska.
7. Bernardo Daddi (XV w.) *Ółtarz Madonna i święci* (180 × 243). Zabezpieczenie powierzchni. Wyk.: J. Bursze i G. Lipkowska (il. 11).
8. Pesellino (XV w.) *Pokłon pasterzy* (71 × 42). Zabezpieczenie warstwy malarskiej i prace badawcze nad ustaleniem partii oryginalnych. Wyk.: J. Bursze i G. Lipkowska.
9. Autor nieokreślony (XVII w.) kopia autoportretu Michała Anioła (68 × 46). Zabezpieczenie powierzchni malarskiej. Wyk.: J. Bursze.
10. Autor nieokreślony (XVII w.) dowolna kopia Rafała *Madonna della Sedia* (70 × 61). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: J. Bursze.
11. Bicci di Lorenzo (XV w.) *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi* (171 × 148). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: J. Bursze i G. Lipkowska (il. 12).
12. Lorenzo Monaco (XV w.) *Chrystus w majestacie* (139 × 104). Zabezpieczenie warstwy malarskiej, wypełnienie zaprawą ubytków, przygotowanie do usunięcia podłoża, usunięcie zniszczonego drewna, przygotowanie do naklejenia na nowe podłoże. Wyk.: J. Bursze i G. Lipkowska.
13. Naldini (XVI w.) *Rosario* (41 × 54). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: K. Dąbrowska i E. Wolska.
14. Autor nieokreślony (XVI w.) *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem* (87 × 69). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: K. Dąbrowska.
15. Autor nieokreślony (XV w.) *La profetta* (169 × 108). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: K. Dąbrowska.
16. Autor nieokreślony *Sybilla*. Zabezpieczenie warstwy malarskiej, prace badawcze, rentgenoskopia. Wyk.: G. Lipkowska (il. 13).
17. Krąg Perugina (XV w.) *Ukrzyżowanie* (273 × 180). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: J. Bursze i G. Lipkowska.

18. Lorenzo di Bicci (XIV w.) *Madonna z Dzieciątkiem* (116 × 85). Usuwanie przemalowań i zabezpieczenie warstwy malarskiej. Prace w toku. Wykonuje E. Wołska (il. 14).
19. Autor nieokreślony (XVI w.) *Adoracja* (81 × 64). Zabezpieczenie powierzchni — J. Bursze. Próba impregnacji. Impregnacja podłoża drewnianego — E. Wołska.
20. Autor nieokreślony (1471 r.) *Opłakiwanie* (129 × 143). Rozszerzenie i próba impregnacji. Impregnacja podłoża drewnianego z równoczesnym przyklejeniem warstwy malarskiej. Wyk.: E. Wołska.
21. Autor nieokreślony (XV w.) *Madonna w majestacie i święte* (135 × 149). Próba impregnacji. Impregnacja podłoża drewnianego w przyklejeniu warstwy malarskiej. Wyk.: E. Wołska.
22. Aurelio Luini (XVI w.) *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi* (279 × 174). Zabezpieczenie warstwy malarskiej, usuwanie werniksu i przemalowań, uzupełnienie ubytków zaprawą, punktowanie. Wyk.: J. Bursze, A. Marconi-Bursze, G. Lipkova (il. 15).
23. Autor nieokreślony (XVI w.) *Wniebowstąpienie* (310 × 195). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: J. Bursze i G. Lipkova.
24. Autor nieokreślony (XVI w.) *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi* (141 × 122). Zabezpieczenie warstwy malarskiej. Wyk.: J. Bursze.
25. Autor nieokreślony (XV w.) *Walka z lwem* (44 × 53). Próby impregnacji podłoża drewnianego. Wyk.: E. Wołska.

Juliusz Bursze
Gabriela Lipkova