

Maria Roznerska

Farby i spoiwa malarskie używane do punktowania i rekonstrukcji malarstwa sztalugowego : część I

Ochrona Zabytków 36/3-4 (142-143), 211-215

1983

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.

FARBY I SPOIWA MALARSKIE UŻYWANE DO PUNKTOWANIA I REKONSTRUKCJI MALARSTWA SZTALUGOWEGO

Część I*

Punktowania i rekonstrukcje są wciąż dyskusyjną dziedziną techniki restauratorskiej. Poglądy na ten temat są różne i z punktu widzenia teoretycznego rozpatrywane w wielu publikacjach. Nie wdając się w szczegółowe omawianie tego zagadnienia, przypomnieć należy, że w historii malarstwa retusze były bardzo częstym zabiegiem, zaś do obiektów wprowadzano nowe elementy, bowiem zamalowywano i zmieniano całe partie kompozycji. Zabiegi te wykonywano z różnych powodów, przede wszystkim, aby nadać dziełom sztuki smak epoki albo dopasować je do gustu kolekcjonerów czy też podwyższyć wartość sprzedaną dzieła.

Dzisiaj w stosunku do metod restauratorskich ubiegłego wieku, a nawet początków wieku XX zajmujemy stanowisko krytyczne z różnych względów, głównie z uwagi na to, że ówczesni restauratorzy nie dbali w dostatecznym stopniu o zachowanie pierwotnego wyglądu restaurowanego dzieła, że nie zwracali uwagi na optyczną trwałość stosowanych materiałów, przede wszystkim farb i werniksów, które żółkły i ciemniały. Ponadto wielu konserwatorów zazdrośnie strzegło własnych metod konserwacji, co uniemożliwiało ich doskonalenie. Obecnie, kiedy konserwatorstwo i restauratorstwo jest zawodem wymagającym od specjalistów ogromnej wiedzy teoretycznej i praktycznego doświadczenia, zerwano z tajemnicami i jesteśmy świadkami szybkiego rozwoju metod konserwacji i restauracji dzieł sztuki, metod opartych na podstawach naukowych. Równocześnie zachowanie autentyczności konserwowanego i restaurowanego dzieła sztuki, a także rzetelna dokumentacja stały się naczelnym postulatem. Dziś specjaliści są zwolennikami szerokiej wymiany myśli konserwatorskiej, czego dowodem są liczne publikacje i konferencje specjalistyczne poświęcone krytycznej ocenie metod oraz środków stosowanych do konserwacji i restauracji dzieł sztuki w 1976 r. Wydział Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zorganizował konferencję właśnie na temat krytycznego ustosunkowania się do metod i środków stosowanych do konserwacji i restauracji zabytków ruchomych¹. Takie postawienie zagadnienia było możliwe dzięki dokumentacjom zabytków ruchomych², których spis ujawnił szerokiemu ogółowi konserwatorów, chociaż w bardzo zawężonym zakresie, metody i środki stosowane w konserwacji oraz restauracji dzieł sztuki w Polsce, od czasów powojennych do chwili obecnej. Wspomniany *Spis*

Dokumentacji Zabytków Ruchomych przyczynił się do dyskusji, zmierzającej do tego, aby co pewien czas sprawdzać, czy materiał, środki i metody używane do konserwacji i restauracji zdają egzamin w praktyce.

Na podstawie dokumentacji konserwowanych obiektów stwierdzono, że rekonstrukcje, a zwłaszcza punktowania są nieodłącznym elementem wieńczącym restaurację dzieł sztuki. Ponadto powszechnie obowiązującego, zgodnie zresztą z założeniami współczesnej konserwacji, rozwiązania uzupełniania ubytków nie ma, a zastosowanie tej lub innej metody i farb do punktowania zależy w dużej mierze od konserwatora lub pracowni, w której obiekt podlega konserwacji. Farby i spoiwa stosowane do punktowania i rekonstrukcji są różne, jednakże do najczęściej używanych należą farby olejne, niezależnie od rodzaju techniki wykonania obrazu, rzeźby lub wystroju wnętrza. Przegląd dokumentacji wykazał, że stosowane są one w ponad 50% restaurowanych obiektów. W kolejności należy wymienić farby olejno-żywiczne, a następnie farby żywiczne, temperowe, akwarelowe oraz niewielką grupę, którą umownie nazwać można „inne farby użyte do punktowania i rekonstrukcji”, ponieważ stosowanie ich jest sporadyczne.

Czy istnieje idealny środek do punktowania wszystkich malowideł (wyłączam tu malarstwo ścienne) czy do punktowania obrazów olejnych winno stosować się olejne farby, a farby temperowe do malarstwa temperowego? Czy punktować farbami o jednym spoiwie oraz stosować mieszaniny farb w tzw. technice wielowarstwowej, czy mieszanej? Panują na ten temat różne poglądy. Istnieje wiele czynników wpływających na decyzję konserwatora bądź determinujących jego postępowanie. Są to kryteria ogólnie znane i uwzględniane przez większość fachowców, jednak brakuje — jak to wykazały dokumentacje — konsekwencji w ich stosowaniu.

Punktowania nie są zabiegiem techniczno-konserwatorskim, jak np. konserwacja podobrazia i warstwy zaprawy, lecz wiążą się z zagadnieniami o charakterze estetycznym. Sięgają zatem do artystycznych składników dzieła i z tego też względu właściwe ich wykonanie nie może opierać się tylko na wiedzy teoretycznej. Dobre retuszowanie lub — jak się przyjęło nazywać — drobne uzupełnianie ubytków w malarstwie — punktowanie jest sztuką, która wymaga umiejętności malarskich. Nie

* Część II artykułu dotyczyć będzie opracowania na podstawie *Spisu Dokumentacji Zabytków Ruchomych* (wyd. Ośrodek Dokumentacji Zabytków, 1975) dotychczas stosowanych metod punktowania i rekonstrukcji malarstwa sztalugowego.

¹ Na ten sam temat autorka artykułu wygłosiła referat na wspomnianej konferencji.

² *Spis Dokumentacji Zabytków Ruchomych*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, ser. B, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, Warszawa 1975.

oznacza to jednakże, że restaurator nie musi przestrzegać pewnych nakazów. Z ogólnych założeń konserwacji i restauracji dzieł malarskich wynika że:

— wszystkie materiały użyte do restauracji dzieł sztuki, oprócz niezmienności chemicznej, powinny się również odznaczać trwałością optyczną, tzn. nie powinny ciemnieć ani żółknąć;

— werniksy i farby nałożone na obraz podczas restaurowania muszą dobrze trzymać się powierzchni, a równocześnie nawet po długim czasie w razie potrzeby powinny być łatwo usuwalne, aby warstwie autentycznej nie groziło uszkodzenie przy ich zdejmowaniu;

— farby użyte do punktowania, w miejscach uzupełnień, nie mogą zachodzić na autentyczną warstwę malarską; odnosi się to także do retuszy farbami laserunkowymi.

Tymczasem, jak już wspomniano, ponad 50% punktowań, niezależnie od rodzaju obiektu, wykonywano czystą techniką olejną. A przecież już w XIX i na początku XX w. wykazano w sposób praktyczny, że pigmenty ucierane w oleju jako retusze zachowały się niedobrze. Większość z nich pociemniała i dziś nie są one już niewidoczne, co było zamierzeniem dziewiętnastowiecznych restauratorów, natomiast działają zakłócająco. W wielu jeszcze galeriach, nie tylko naszych, znajdują się obrazy, których jedność artystyczna została zmieniona nie tylko przemalowaniami, ale również zdeformowana, rozbita olbrzymią ilością pozółkłych plam powodujących kolorystyczne zmiany w stosunku do oryginału; plamy te są skutkiem punktowania farbami czysto olejnymi. Farba olejna pozwala na bardzo dobre wykonanie na obrazach retuszu naśladowczego. W zasadzie nie ma różnicy optycznej w jasności i barwności między farbą olejną mokrą i farbą zaraz po wyschnięciu, co umożliwia bardzo dokładne cieniowanie barw, właściwą rekonstrukcję myśli twórczej artysty i wierne odtworzenie koloru. Ułatwia to kolorystyczne dostosowanie punktowanego miejsca do oryginału.

Po pewnym czasie jednak farba olejna żółknie i ciemnieje, a poza tym staje się bardzo trudno rozpuszczalna. Linoksyd, z początkowego odwracalnego koloidu, zmienia się w koloid nieodwracalny. Pęcznieje i daje się usuwać tylko bardzo silnymi rozpuszczalnikami, stąd przy zmywaniu retuszu olejnego grozi niebezpieczeństwo uszkodzenia nimi autentycznej warstwy malarskiej znajdującej się w jego sąsiedztwie. Ponieważ przy stopniowym utlenianiu oleju i linoksydu wzrasta również ich współczynnik załamania światła, farba olejna z czasem traci zdolność krycia, co praktycznie oznacza, że olejne retusze starzejąc się stają się coraz bardziej przezroczyste. Ponadto w retuszach olejnych tworzą się spękania, w wyniku nierównomiernego utleniania się warstwy farby olejnej spowodowanego dodatkami sykatyw (jeżeli stosujemy farby z tuby kupione w handlu) i katalitycznymi wpływami pigmentów na olej.

Tych wielu wad farb olejnych nie można całkowicie wyeliminować, ponieważ dają tu o sobie znać naturalne właściwości schnących olejów. Można je jednak ograniczyć do minimum przez ucieranie farb z najmniejszą ilością oleju, tj. z taką, aby wypełnił on tylko przestrzenie między cząsteczkami

pigmentu. Prawdopodobnie wychodząc z takiego założenia, wielu konserwatorów punktuje obrazy, rzeźby itd. częściowo odsączonymi z oleju farbami, a praktycznie biorąc, wyciśniętymi na płytce gipsową czy bibułę filtracyjną, w którą wsiąka nadmiar oleju z farby. Taka konsystencja nie pozwala jednak, co jest rzeczą zupełnie oczywistą, stosować ich do punktowania, ponieważ farby te tworzą gęstą pastę, trudną do nakładania pędzlem. Aby można je było przystosować do punktowania, używa się najrozmaitszych, jak to wykazują dokumentacje, rozcieńczalników i mediów, np. olejku terpentynowego, benzyny lakierniczej, lakieru olejno-żywicznego, lakieru terpentynowo-żywicznego, balsamów rozpuszczonych w olejku terpentynowym. Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że różne dodatki modyfikują farby, zmieniając ich właściwości. Czy jednak zawsze powodują korzystne zmiany? Trudno tu, z braku miejsca, dokładnie przeanalizować wszystkie stosowane media i rozcieńczalniki. Dla przykładu jednak olejek terpentynowy używany do rozrzedzania farby, którego łagodzące właściwości bardzo często przeceniamy, powinien być idealnie czysty, dobrze rektyfikowany. Nielotne jego resztki, które pozostawia, gdy jest stary lub niedostatecznie oczyszczony, powodują opóźnienie wysychania i ciemnienie farb.

Duże zastosowanie do rozcieńczania farb ma benzyna lakiernicza, jednakże znajdujące się w handlu gatunki różnią się czystością, temperaturą wrzenia i lotnością. Lepsze są gatunki rektyfikowane, co gwarantuje uwolnienie jej od różnych zanieczyszczeń, bowiem tylko benzyna lakiernicza najlepszego gatunku może być stosowana w malarstwie i konserwacji. Obecność zanieczyszczeń wywołuje jej chemiczną aktywność w stosunku do spoiw oraz niektórych pigmentów i barwników, co spowodować może matowienie, opalizację powierzchni, zmiany kolorystyczne barwników oraz ciemnienie spoiwa.

Większej ilości miękkich żywic, damary czy mastyksu, pod wpływem których farba olejna zmienia się w farbę olejno-żywiczną a jednocześnie prędkiej wysycha, nie powinno się stosować, gdyż ich mała trwałość częściowo przenosi się na farby olejne, powoduje żółknięcie i ciemnienie, jak również matowienie pod wpływem działania wilgoci atmosferycznej (zwłaszcza w obecności damary). Zupełnym już błędem jest mieszanie farby olejnej używanej do punktowania z balsamem kopaiwa (i takie punktowania występują). Pogarsza to jakość farby olejnej, opóźnia jej schnięcie, przyczynia się do jej żółknięcia, a dolne czy obok punktowania leżące farby pod jego wpływem pęcznią. Stąd wniosek, że niektórymi modyfikacjami możemy jedynie osłabić, ale bynajmniej nie przeszkodzić ciemnieniu punktowań olejnych.

Niektórzy konserwatorzy oraz niektóre pracownice konserwatorskie uważają, co wynika z dokumentacji, że lepszy wynik osiąga się stosując do punktowania — zamiast farb wyżej omówionych — farby żywicznych i wodnych. Wykonanie nimi retuszy jest niewątpliwie trudniejsze w porównaniu z farbami olejnymi. Farby żywiczne używane są przez tych konserwatorów, którzy uważają, że przede wszystkim pigmenty suche powinny być stosowane do punktowania i rekonstrukcji. Te far-

by uzyskuje się dwojako: albo przez zanurzenie pędzla w spoiwie, potem w pigmentcie, albo poprzez ucieranie sproszkowanego pigmentu z lakierem i rozcieńczenie rozpuszczalnikami. Podczas punktowania kłopoty sprawia wysychanie zapasowych farb na palecie, a z czasem mogą występować dalsze, zwłaszcza wówczas, gdy farbę uzyskamy przez ucieranie z lakierem mastyksowym i damarowym z żywicami, o których powszechnie wiadomo, że w bardzo krótkim czasie zmieniają swoje optyczne właściwości. Przykładem niechaj będzie usuwanie z obrazów starych, pożółkłych werniksów z żywic naturalnych. W krótkim czasie można spodziewać się żółknięcia tych punktowań, nawet jeżeli zjawisko to opóźnione będzie przez dodatek pigmentów. Prawdopodobnie lepsze rezultaty otrzymują zwolennicy stosowania farb żywicznych w postaci lakieru ze sztucznych żywic. Takie punktowania stosuje się coraz częściej i nie tylko u nas. Wątpliwości w tej technice może jednak budzić ich nie zawsze dobra odwracalność. Nie zawsze bowiem można usunąć lakiery z tworzyw sztucznych, przynajmniej po dłuższym czasie mało aktywnymi rozpuszczalnikami. W Polsce stosuje się polioctan winylu w rozpuszczalnikach organicznych, lakiery firmowe — Rowney, Talens, Lefranc i inne. W niektórych krajach preferuje się Paraloid Bz³, a także do laserunków na podmalowania z tempery lub akwareli używa się żywic sztucznych o nazwach handlowych MS₂, MS₂A, AW₂⁴. Są to żywice policyklohexanonowe i policyklohexanolowe, wykazujące dobre właściwości, chociaż w miejsce AW₂ od pewnego czasu częściej wprowadza się żywicę pod nazwą „Keystone N”⁵. Te ostatnie nie są u nas jeszcze dobrze znane i przed ich zastosowaniem do punktowania powinny być zbadane.

Dobre właściwości do punktowania malowideł wykazują spoiwa wodne. Wszystkie te substancje odznaczają się dużą trwałością, zwłaszcza optyczną, gdyż nie żółkną i nie ciemnieją, oprócz białka jajka. Tą bardzo cenną właściwością przewyższają zarówno oleje schnące, jak i żywice naturalne. Ich wada polega jednak na tym, że w środowisku wilgotnym pęcznią, a wówczas łatwo ulegają rozkładowi przez mikroorganizmy. Proces ich wysychania polega na odparowaniu wody, tj. na procesie fizycznym. Ważne, że po wyschnięciu nie ulegają już ani utlenianiu, ani polimeryzacji. W środowisku suchym są więc zupełnie trwałe. Większość tych substancji rozpuszcza się w wodzie, a po wyschnięciu można je ponownie rozpuścić. Dzięki tej właściwości należą do koloïdów odwracalnych.

Postulat łatwej rozpuszczalności spełnia farba akwarelowa. Należy jednak rygorystycznie przestrzegać zasad tej techniki, to znaczy nakładać farby tylko bardzo cieniutkimi warstwami i nie uży-

wać bieli. Farby wodne zmieszane z bielą ulegają bowiem dużo większym zmianom, pierwszy raz kiedy zasychają, drugi raz kiedy je werniksujemy. Retusz farbami akwarelowymi lub akwarelowymi z dodatkiem bieli jest więc o wiele trudniejszy, gdyż farby zasychając ulegają zmianom, co należy przewidzieć. Retusz, jeżeli nie jest wykonany metodą *trateggio*, należy wykonywać w dwóch lub trzech warstwach farb, przy czym poszczególne warstwy izolować werniksem, podobnie jak w technice złożonej.

Zwolennicy stosowania bardziej kryjących farb rozpuszczalnych w wodzie używają tempery. Temperze przypisuje się większą trwałość niż malarstwu olejnemu, obejmuje ona jednak duży zakres najrozmaitszych kombinacji różnych możliwych substancji, z których tylko nielicznym można rzeczywiście przyznać znakomitą trwałość. Przekonanie, że tempera odznacza się wielką trwałością, wynika z faktu, iż obrazy średniowieczne są świeże, jaśniejsze, mają barwy żywsze niż dzieła namalowane w późniejszych stuleciach. Tego spostrzeżenia nie można jednak przenieść automatycznie również i na temperę współczesną, gdyż skład temper albo farb wodnych, ogólnie biorąc, w średniowiecznych obrazach tworzonych na drewnie był inny niż skład temper dzisiejszych. W średniowieczu, jako spoiwa farb używano naturalnej emulsji jajowej albo różnych prostych spoiw wodnych, wśród których przede wszystkim należy wymienić klej zwierzęcy, gumy oraz białko jajka. Do tej pory, chociaż istnieje na ten temat sporo sprzecznych ze sobą spostrzeżeń, nie mamy żadnych dokładnych danych, że jakiś obraz średniowieczny został namalowany przy użyciu emulsji sztucznej. Spoiwa wodne pod względem optycznym są substancjami bardzo trwałymi, nie ulegającymi ciemnieniu ani żółknięciu. Jest więc rzeczą naturalną, że również i obrazy wykonane przy ich użyciu nie ciemniały ani nie żółkły. Natomiast przypuszczać można, że wiele współczesnych temper zawierających oleje schnące w przyszłości nie wykaże tego samego stopnia trwałości. Tempery współczesne nie tylko będą żółkły i ciemniały, ale z czasem staną się również przezrocyste. Z tych właśnie powodów od silnie tłustych temper nie można oczekiwać, by osiągnęły większą trwałość od farb olejnych.

Tę złą stronę współczesnych temper można jednak częściowo usunąć przez zastosowanie oleju polimerizowanego, który żółknie mniej niż oleje naturalne lub tempery ubogie w spoiwo olejne, np. woskowe, kazeinowe. Jednakże trzeba pamiętać, że te ostatnie, nadając się znakomicie do podmalowań, niestety są nieodwracalne, zwłaszcza kazeinowe. Tempery wysychają szybko i mocno, lecz mają i wady. Z czasem większość z nich staje się trudno

³ F. Kelly, *Restaurierung von Gemälden und Drucken. Ein Handbuch für Restauratoren, Handler, Sammler und Liebhaber*, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1973, s. 224 i 230.

⁴ K. Wehlte, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Otto Maier Verlag Ravensburg 1967, s. 493; *Malen mit MS2A-Harz*, „Maltechnik”, *Technische Mitteilungen für Malerei und Bildpflege*, H. 2, 1971, s. 52; *International centre for the study of the preservation and the*

restoration of cultural property, (w:) *Work and publications synthetic materials used in the conservation of the cultural property*, Rome Via Cavour, 1963, s. 24; *Harzfarben — Das Pigment wird erst unmittelbar vor einer Verarbeitung auf der Palette mit einem Natur (Dammar-Mastix) oder Kunstharz AW2, MS2a gemischt*. K. Nicolaus, *Du Mounts, Handbuch der Gemaldekunde*, „Material Technik”, Pflege, Köln 1979.

⁵ F. Kelly, op. cit., s. 230

rozpuszczalna. Ponieważ jednak tempery stosuje się do punktowań, a pewnego dnia może okazać się, że trzeba je będzie usunąć, między warstwy tempery należy nanosić cienką warstwę izolacyjną z werniksu. Dodatki żywicy w werniksie dają się zmiękczyć rozpuszczalnikami i wówczas punktowania są łatwiejsze do usunięcia.

Nie we wszystkich jednak obrazach do punktowania warstwy malarskiej można lub należy stosować jedno spoiwo. Po prostu wiele obrazów budowano wielowarstwowo, a efekty barwne uzyskiwano przeważnie przez nakładanie na siebie kolorów, a nie mieszanie farb na palecie. Rezultat końcowy osiągnano więc nie od razu, ale budując obraz wielowarstwowo. Uzupełnienie takiej techniki należałoby również wykonać w podobnej technice, tzn. posługując się farbą wodną rozpuszczalną w wodzie, z laserunkami olejno-żywicznymi, które nadają retuszowi właściwy odcień barwny. Takie opracowanie w technice mieszanej stanowi od dawna wypróbowany sposób punktowania, a niewątpliwie wywodzi się z doskonałej piętnastowiecznej techniki malarstwa niderlandzkiego, której dzieła przetrwały do dziś w stanie niemal nie zmienionym pod względem optycznym.

Na zakończenie można stwierdzić, że *Spis Dokumentacji Zabytków Ruchomych* wykazał, iż w Polsce od czasów powojennych do chwili obecnej do punktowania i rekonstrukcji obrazów sztalugowych używa się następujących farb: olejnych, olejno-żywicznych, żywicznych i rozpuszczalnych w wodzie. Wątpliwości budzi stosowanie tak punktowania tak dużej ilości — bo ponad 50% z ogólnej liczby restaurowanych obrazów — farb olejnych, „...a trzeba wiedzieć, że spis dokumentacji konserwatorskich nie jest rejestrem wszystkich prac konserwatorskich, że wiele obiektów zakonserwowanych nie posiada dokumentacji konserwatorskich, pozostaje więc poza zasięgiem tego rejestru”⁶. Farby te, co już podkreślono poprzednio, nie powinny być używane z tego powodu, że nie spełniają warunków stawianych farbom do punktowania, żółkną, ciemnieją i tracą siłę krycia, a ponadto z upływem czasu są trudno usuwalne, co stwarza niebezpieczeństwo uszkodzenia oryginalnej warstwy malarskiej. Wskutek żółknięcia i ciemnienia miejsca retuszowane, początkowo niewidoczne, z czasem deformują kompozycję obrazów, zmieniając jej kolorystyczne założenie.

Również tzw. modyfikowane farby olejne nie spełniają wymaganych warunków, ponieważ:

— Przez odsączenie oleju zmniejsza się tylko jego zawartość w farbie, tak więc choć nie w tak szybkim czasie i nie tak intensywnie, jak farby omawiane poprzednio, zmieniają się wskutek wysychania przez utlenianie, a procesowi temu, co jest normalnym zjawiskiem przy wysychaniu olejów schnących, towarzyszy silne żółknięcie.

— Przez dodatek lakieru olejno-żywicznego, w miejsce częściowo usuniętego z farby oleju, przyspiesza się proces wysychania tych farb, nie zlikwiduje się jednak żółknięcia ani ciemnienia, gdyż żywice naturalne żółkną same niezwykle szybko,

nie mogą więc wpływać na zmianę tego czynnika w farbach olejnych.

— Nie powinno się stosować do punktowania lakierów olejnych, jak również nie przebadanych pod względem trwałości farb tubowych dostarczanych do handlu. Biorąc to ostatecznie pod uwagę zwolennicy punktowania farbami otrzymanymi z proszku pigmentowego i spoiwa, rodzaj i jakość dobierają sobie sami w zależności od potrzeb. Na czoło tak przygotowanych farb wysuwają się spoiwa żywiczne. Zaznaczyć jednak trzeba, że jedynie niektóre lakiery oparte na żywicach sztucznych mogą spełniać tu określone zadania, ponieważ — jak to wykazała już praktyka — w przeciwieństwie do naturalnych nie żółkną. Mankamentem tych lakierów jest jednak to, że większość z nich staje się z czasem trudno rozpuszczalna albo nierozpuszczalna w ogóle.

— Na specjalną uwagę zasługują punktowania posługujące się technikami wodnymi, choć trudniejszymi w stosowaniu. Wykonuje je nieliczna grupa konserwatorów. Są one wypróbowanym sposobem punktowania od lat. Farbami wodnymi można punktować prawie wszystkie techniki, uzyskując odpowiedni rezultat końcowy przez stosowanie jednej techniki, np. akwareli, lub w tzw. technice mieszanej przez wielowarstwowe łączenie z laserunkami olejno-żywicznymi. Do laserunków tych nie powinno się używać zwykłych olejów schnących, lecz jedynie oleje polimeryzowane lub odpowiednio preparowane. Pod względem trwałości przewyższają one inne oleje. Wprawdzie schną wolniej od naturalnych, jednak nie żółkną, są bardziej trwałe, elastyczne i odporne na wilgoć. Z malarskiego punktu widzenia specjalnie cenna jest ich trwałość optyczna, dzięki której doskonale nadają się do olejno-żywicznych laserunków, werniksów i emulsji temperowych.

Spis Dokumentacji Zabytków Ruchomych, poza bardzo cennymi danymi bibliograficznymi o samych dokumentacjach, zawiera wiele informacji o konserwacji i restauracji dzieł sztuki. Na podstawie tych informacji można później oceniać, czy materiały użyte do zabiegów konserwatorskich i restauratorskich zdały egzamin. Dokumentacje są więc środkiem do doskonalenia i usprawniania metod konserwatorskich. Stwierdzić również należy, że opisywanym zabiegom towarzyszy często zbyt schematyczny tekst opisowy, w którym powtarzają się takie określenia, jak „punktowano”, „werniksowano żywicznie” albo tylko „punktowano i werniksowano”. Jest rzeczą zupełnie oczywistą, że spis dokumentacji nie może zawierać szerokiego opisu prac konserwatorskich i restauracyjnych, jednak jeżeli dokumentacja ma być obiektywna, stwierdzenie, że np. punktowano i werniksowano spoiwem żywicznym, jest niewystarczające. Wiadomo przecież, że w praktyce obok żywic naturalnych dosyć powszechnie stosuje się również żywice sztuczne. Takie i inne zawężone sformułowania nie dają wystarczającego rozeznania o materiałach stosowanych do konserwacji czy restauracji, stąd nie mogą podlegać ocenie, a w efekcie usprawnieniu metod konserwatorskich.

dr Maria Roznerska

Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa
UMK w Toruniu

⁶ Cytat pochodzi ze wstępu do *Spisu Dokumentacji Zabytków Ruchomych*, op. cit., s. 9.

PART I

In 1975 there appeared "A List of the Documentation and Mobile Monuments in Poland", the first publication of this kind in Poland after the war. It came out as an edition of series B in "Library of Museology and Monuments Protection".

Apart from very important bibliographical data on structures themselves the publication, so valuable for conservators and restorers of paintings and polychromed sculptures, contains also much information on conser-

vation, restoration of works of art and mainly on materials used to this purpose. Therefore, in the course of time we shall be able to check their suitability for conservation and restoration procedure. Thus, the materials are subject to verifications and improvements in conservation and restoration technique. The article presents an analysis of binding agents and paints used in the restoration of paintings and polychromed sculptures (up to 1975) for stippling and reconstructional purposes.

JADWIGA FAUST

FARBIASTWO ROŚLINNE — ZAGADNIENIA OGÓLNE ORAZ ZASTOSOWANIE W KONSERWACJI ZABYTKOWYCH TKANIN

W konserwacji tkanin, oprócz opanowania rysunku i koloru, znajomości historii tkanin oraz technik tkackich i hafciarskich, nieodzowne jest posiadanie wiadomości teoretycznych i praktycznych o farbiarstwie ogólnym syntetycznym, a szczególnie o farbiarstwie naturalnym roślinnym.

Wiadomości o farbiarstwie roślinnym nabyłam u prof. Wandy Szczepanowskiej na ASP w Warszawie. W 1951 r. podjęłam pracę w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu w Pracowni Konserwacji Tkanin Zabytkowych. W 1953 r. ukończyłam kurs farbiarstwa roślinnego na ASP w Warszawie i rozpoczęłam systematyczne stosowanie barwników roślinnych na wełnie, przygotowując materiały konserwatorskie do konserwacji gobelinów z XVI—XVII w., a potem arrasów z kolekcji Zygmunta Augusta oraz kobierców wschodnich, które przechodziły zabiegi konserwatorskie w Pracowni Konserwacji Tkanin PZS na Wawelu. Praktykowałam farbiarstwo roślinne przez około 20 lat, do czasu przeniesienia się do Pracowni Konserwacji Tkanin Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie są obecnie w toku prace przygotowawcze do konserwacji gobelinów i materiałów konserwatorskich w postaci wełny farbowanej barwnikami roślinnymi. Obie pracownie muzealne mają niewielki zapas barwników roślinnych zakupionych swego czasu w angielskiej firmie Skillbeck Brothers, London. Firma ta jeszcze w okresie powojennym zajmowała się hodowlą roślin farbiarskich na plantacjach, a następnie ich przystosowaniem do użytku farbiarzy. W Polsce hodowlą roślin przydatnych również do farbowania zajmuje się Instytut Hodowli i Aklimatyzacji Roślin w Puławach. Pracownie zaopatrywały się w obu tych ośrodkach w rośliny potrzebne do barwienia. Dokonywano również zakupów roślin w sklepach zielarskich lub w niewielkich ilościach zbierano rośliny rosnące dziko. Aby uzyskać odpowiednie i trwałe wybarwienie, należy gotować

wełnę w zaprawie. Taką ważną i nieodzowną zaprawą w farbiarstwie roślinnym są niektóre chemikalia, dziś używane jako gotowe odczynniki chemiczne.

Od czasu, kiedy zaczęło rozwijać się tkactwo, głównie na Bliskim Wschodzie — tkano tak kobierce wełniane — barwniki roślinne rozpowszechniły się jako produkt trwały, o bogatej gamie kolorystycznej, jedyny wtedy osiągalny środek uzyskiwania różnorodności barw i odcieni. Produkcja barwników roślinnych w okresie kilku stuleci i hodowla roślin farbiarskich do XIX w., kiedy zaczęto stosować w tkactwie barwniki syntetyczne, osiągnęła swój rozwój i pozycję w światowym przemyśle tkackim oraz w handlu międzynarodowym. Barwniki roślinne stosowano z braku innych, a ponieważ znane były od stuleci, wypracowano bardzo dobre sposoby uzyskiwania trwałych i ciekawych kolorów.

Naturalne barwniki roślinne charakteryzują się przepiękną gamą kolorystyczną, doskonale zharmonizowaną, nawet w najśmielszych i czystych kolorach i zestawieniach. Wełnę farbowano przez zastosowanie przygotowanych uprzednio roślin oraz zaprawianie ich i utrwalanie chemikaliami pobieranymi bezpośrednio z przyrody. W pojedynczych wybarwieniach posługiwano się szczególnie opracowanymi receptami. Recepty te i sposoby przekazywano sobie ustnie, zaś umiejętności wypracowywano. Poszczególni tkacze i farbiarze mieli wypracowane odrębne metody uzyskiwania pięknych i trwałych kolorów, jednak strzegli tajemnic zawodowych i przekazywali je tylko nielicznym uczniom, stąd brak było jakichkolwiek opracowań dotyczących farbiarstwa roślinnego.

Jedną z nielicznych osób, które zajęły się opracowaniem recept farbiarstwa roślinnego, była prof. Wanda Szczepanowska. Ona to przekazała mi ogólne wiadomości i zasady farbiarstwa roślinnego na wełnie, na których oparłam późniejsze swoje dzia-