

Stanisław Filipiak

Problemy konserwacji panoram

Ochrona Zabytków 37/4 (147), 235-241

1984

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.

dobrych gospodarzy, należycie utrzymane i remontowane stoją po kilkaset lat i ciągle są w dobrym stanie. Załatanie małej dziury w dachu czy w rynnie związane jest z minimalnym kosztem i z minimalnym nakładem robocizny i materiałów. Gdy tego nie zrobimy, zaczną odpadać tynki, niszczyć elementy konstrukcyjne, szczególnie drewniane, i w końcu dom się zawali, albo trzeba prowadzić wielkie prace budowlane. Nawet najbogatsze kraje nie mogą sobie na to pozwolić, nie tylko Polska. Już nie wyburza się tam, jak to nieraz było, całych kwartałów starych domów, by budować nowe.

A więc znowu problem „ruder” i gospodarności — to nie jest sprawa zabytków, ale dotyczy całego budownictwa. Oczywiście i o Ursynów też trzeba dbać i prowadzić remonty od początku, bo się rozsypie. Problem gospodarności i remontów już od pewnego czasu należy do najważniejszych zagadnień naszej gospodarki i nie jest to sprawa Ministerstwa Kultury i Sztuki i ochrony zabytków. Zabytki to frag-

ment tego wielkiego problemu, i to drobny fragment, bo gdyby należycie był on rozwiązany, nie byłoby ruder i potrzeby wielkich akcji rewaloryzacyjnych. Zagadnienia konserwatorskie byłyby doprowadzone do właściwego specjalistycznego, stosunkowo niewielkiego w skali naszej gospodarki wymiaru.

Tak potrzebne obecnie mieszkania dla ludzi wiążą się również z tymi sprawami, bo w starym budownictwie mieszka w Polsce znaczny procent naszego społeczeństwa. Nie jest to problem zabytków, ale naszej gospodarki, wielkich zasobów materiału budowlanego wbudowanych w stare obiekty i pracy ludzkiej zawartej w tych budynkach, które należy wykorzystać w postaci adaptacji i przystosowania starych domów do współcześnie użytecznych celów. I znowu nie jest to problem Ministerstwa Kultury i Sztuki, ale znacznie szerszy i znacznie poważniejszy.

doc. dr Andrzej Gruszecki
Generalny Konserwator Zabytków PRL

SOCIETY AND HISTORICAL MONUMENTS

Social development embodied in historical monuments, the sense of existence not only in space but also in time, is an important factor forming the national and cultural identity of a people. During the Second World War Polish historical monuments were extensively depleted. As soon as the war was over, along with the reconstruction of buildings and bridges, re-cultivation of fields, there began the reconstruction of monuments and the reconstruction of the Old Town in Warsaw became a symbol. Recently the Old Town has been included in the World Heritage listing the most outstanding historical monuments all over the world. The same situation exists in other countries whose cultural heritage has been impaired.

Everywhere the social process of democratisation is accompanied by the tendency to increase constantly the range of historical monuments. More and more frequently even objects of modest value are included to make the overall picture of material and spiritual culture complete. It has already been achieved that entire landscape enclaves come under protection, the monu-

ments of culture and nature are preserved together in large landscape reserves.

The successive stages of our national history gradually become mature enough to envoke the approval and interest of society. Thus, in recent years, the 19th century architectural complexes have come into focus. This can also be accounted for by a deeper social need fostered by the world-wide weariness, dissatisfaction and frustration with the vast expanse and complexity of modern architecture, with large structures on an inhuman scale constituting a too abrupt breach in the continuity of the cultural environment in which people have developed over several thousands of years. New architecture of postmodernism reverts to the tested and more human scale, the mood, so much so that it makes use of historical forms, sometimes reaching pastiche. The current renovation of old dwelling-houses also constitutes an important issue as regards the protection of monuments. This problem involves not only historical monuments but also building engineering as such.

KONSERWACJA „PANORAMY RACŁAWICKIEJ”

STANISŁAW FILIPIAK

PROBLEMY KONSERWACJI PANORAM

W świetle najnowszych badań nad sztuką rysuje się kilka ważnych tez, które zmieniają w sposób zasadniczy spojrzenie współczesnej nauki na zjawiska panoramy¹, jak również kształtują nowy stosunek konserwatora do tego dzieła. Konserwacja panoramy wymaga opracowania nowej metody pracy, która uwzględniałaby specyficzny charakter tego gatunku sztuki, problemy natury technicznej, użycie wła-

ściwych środków konserwatorskich oraz organizację nietypowego dużego zespołu specjalistów różnych dziedzin.

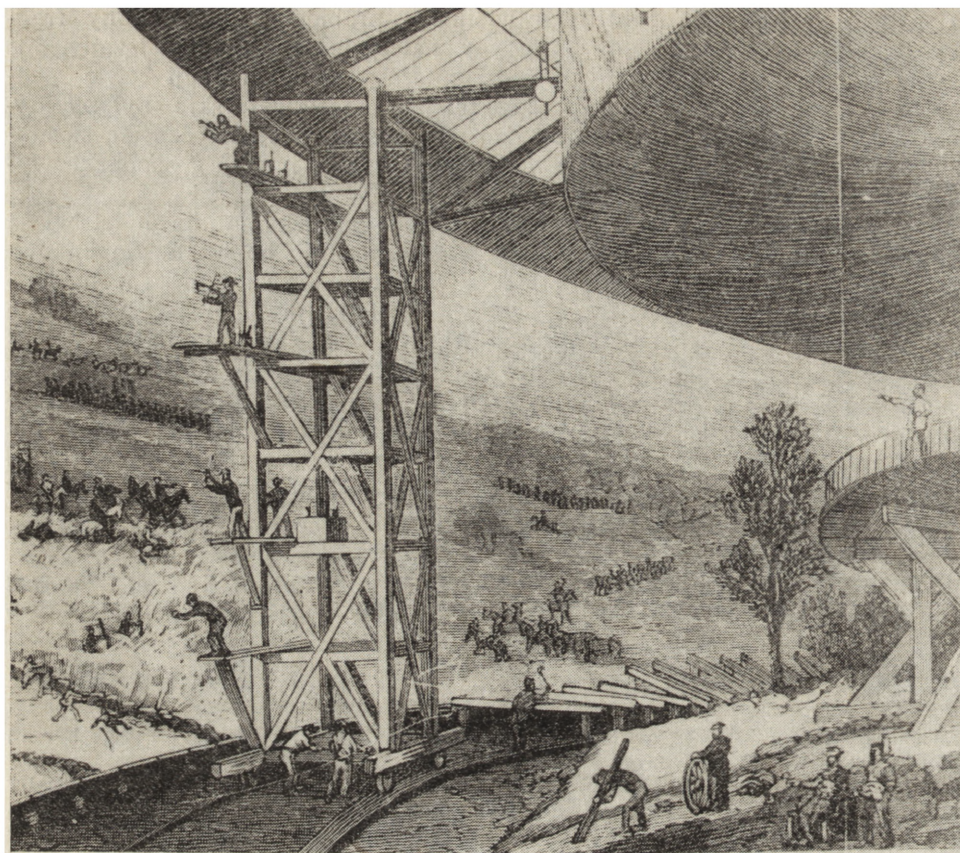
W ostatnich latach zaledwie pięć tego typu obrazów poddano gruntownym zabiegom konserwatorskim: Cykloramę Gettysburga (108×9,75 m)², Panoramę Borodino (ok. 115×15 m)³, Panoramę Salzburga (ok.

¹ S. Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Mein 1980.

² W. J. Nitkiewicz, *Treatment of the Gettysburg Cyclorama*, „Studies in Conservation”, 10, 1965, s. 91—118. Panorama przedstawia bitwę pod Gettysburgiem w

1863 r., namalowana w 1884 r. przez Paula Dominique'a Philippoteaux.

³ *The Panorama Phenomenon*, Hague 1981, s. 113. Panorama przedstawia bitwę pod Borodino w 1812 r., namalowana w 1912 r. przez Franza Roubeau.



1. Panorama w trakcie malowania (repr.: S. Oettermann, „Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums”, Frankfurt am Mein 1980)

1. The Panorama in the course of painting (repr.: S. Oettermann, „Das Panorama. Die Geschichte eine Massenmediums”, Frankfurt am Mein 1980)

26×5,25 m)⁴, Cykloramę Atlanty (ok. 106×13 m)⁵, Panoramę Pałacu i Ogrodów Wersalu (ok. 58×36 m)⁶. Niejednokorny stan zachowania każdej z tych panoram przyczynił się m.in. do całkowicie odmiennych sposobów konserwacji. Wszelkie dotychczas stosowane metody, ze względu na skalę zagadnień i często brak odnośników do metod konserwacji standardowych obrazów, są rozwiązaniami pionierskimi. Panoramy są wytworem dziewiętnastowiecznej kultury mieszczańskiej. Ówczesnie uważano tę formę sztuki za nowość techniczno-przyrodniczą, ponieważ autor pierwszej panoramy Robert Berker zgłosił w 1787 r. patent⁷. Wskutek przyznania patentu panoramę postawiono na jednym poziomie z maszyną parową Watta⁸. Dopiero w XX w. potraktowano panoramę jako kuriozum z pogranicza sztuki. Powstanie nowej formy plastycznej R. Berker'a należy wiązać z głęboko racjonalistycznym myśleniem ludzi epoki oświecenia, czasu gwałtownego rozwoju nauk przyrodniczych, a jednocześnie romantycznych tęsknot zbliżenia człowieka do natury. Wtedy to po raz pierwszy w świadomości malarzy pojawiło się zaniepokojenie, iż klasyczna centralna perspektywa nie może oddać prawdziwego widzenia natury z je-

go sferycznym horyzontem. Stąd powstanie obrazu w 360° oglądzie, jakim jest panorama, zrywa z liczącą wieki tradycją malarstwa europejskiego, pomimo że „panoramisci” musieli dobrze znać techniki rysunkowe i malarskie i w tym względzie czerpać możliwie jak najwięcej z dotychczasowej tradycji. Panorama, która najpełniej rozwinęła się w pierwszej połowie XIX w., już w momencie swego powstania niosła ograniczenia, które u schyłku XIX stulecia spowodowały zanikanie tego gatunku. Wiązało się to z przyjęciem naturalistycznego i iluzjonistycznego sposobu malowania, jaki a priori narzuca perspektywa panoramiczna. Pierwsze panoramy na początku XIX stulecia przedstawiały widoki miast oraz krajobrazy, w późniejszym okresie zmieniono temat i ukazywano wtedy realne wydarzenia polityczne, bitwy, oblężenia itp., które interesowały mieszczańskiego czytelnika gazet. Z czasem stały się one odpowiednikiem współczesnych środków masowego przekazu.

Konserwator dzieł sztuki, opracowując metodę restauracji panoramy, musi mieć pełną świadomość idei, jaka tkwiła u podstaw tego typu przedstawień. Nie może więc on stosować metod, które byłyby

⁴ D. Höfer, *Restaurierung das Sattler Panorama in Salzburg*, (w:) *Lascaux — Restauro — Report*, R. 28, 1981. Panorama przedstawia widok Salzburga z fortecy Hohensalzburg, namalowana w latach 1825—1829 przez J. M. Sattlera.

⁵ G. A. Berger, *Conservation of the Atlanta Cyclorama*, (w:) *Conservation Within Historic Buildings, Preprints of Contributions to the 8th IIC Congress*, Vienna 1980, s. 155—161. Cyklorama „Bitwa pod Atlantą” namalowana została w latach 1885—1896 przez zespół malarzy pod kierunkiem Theodora Davisa.

⁶ G. A. Berger, *Conservation Report of the Panorama of the Palace and the Gardens of Versailles*, 1983, s. 1—4; J. Powell, *Fantasy in the Round*, „*Americana Magazine*”, 1983 s. 60—64. Panorama Pałacu i Ogrodów Wersalu namalowana została w 1819 r. przez Jahna Vanderlyne. Materiały o konserwacji tej panoramy nadeszły w ostatniej chwili. Wobec tego wyniki tej konserwacji zostaną podane w innym opracowaniu.

⁷ S. Oettermann, op. cit., s. 77.

⁸ Ibidem.

możliwe dla malarstwa sztalugowego czy ściennego, odrzuca więc dotychczasowy balast doświadczeń i ogarnia zagadnienie w sposób zupełnie nowy, indywidualny, taki który nie zmieniłby idei tej niezwykłej dziewiętnastowiecznej formy sztuki. Stąd należy uwzględnić wszystkie elementy techniczne panoramy, które decydują o jej specyficznym charakterze. Określa je dokładnie patent R. Berkera z 1787 r. i najważniejsze z nich powiązane są z ekspozycją panoramy⁹. Tak więc, by nie zniekształcić pola widzenia, należy zachować pierwotną odległość widza od obrazu, wysokość platformy widokowej względem horyzontu malarzkiego, jak również zachowana musi być średnica, kształt i wysokość zawieszania „parasola” ograniczającego pole widzenia górnej partii obrazu. Istotnym elementem wszystkich panoram było malowanie ich na płótnie, które następnie zawieszano na obwodzie koła na drewnianej belce i obciążano u dołu metalową obręczą. Sposób zawieszania, jak również ciężar płótna, a przede wszystkim działanie siły grawitacji powodowały specyficzne ułożenie się panoramy w kształt zbliżony do geometrycznej figury hiperboloidy obrotowej.

Z ostatnich doświadczeń wynika, że tylko pewien wstępny etap prac może być prowadzony w sposób analogiczny do metody konserwacji malarstwa sztalugowego. Zasadnicza część prac restauratorskich, ze względu na wspomniany kształt płótna — hiperboloidy obrotowej, musi odbywać się po zawieszeniu obrazu i zestawieniu poszczególnych brytów (sekcji malowidła) w całość.

⁹ Pełny tekst dokumentu patentowego zamieszcza H. B u d d e m e i r, *Panorama diorama fotografia. Entstehung und Wirkung neuer Medien in 19Jh*, München 1970, s. 163—164.

¹⁰ Trudności z dotarciem do sprawozdań konserwatorskich Panoramy Borodino uniemożliwiły podanie opisu sposobu i metody konserwacji.

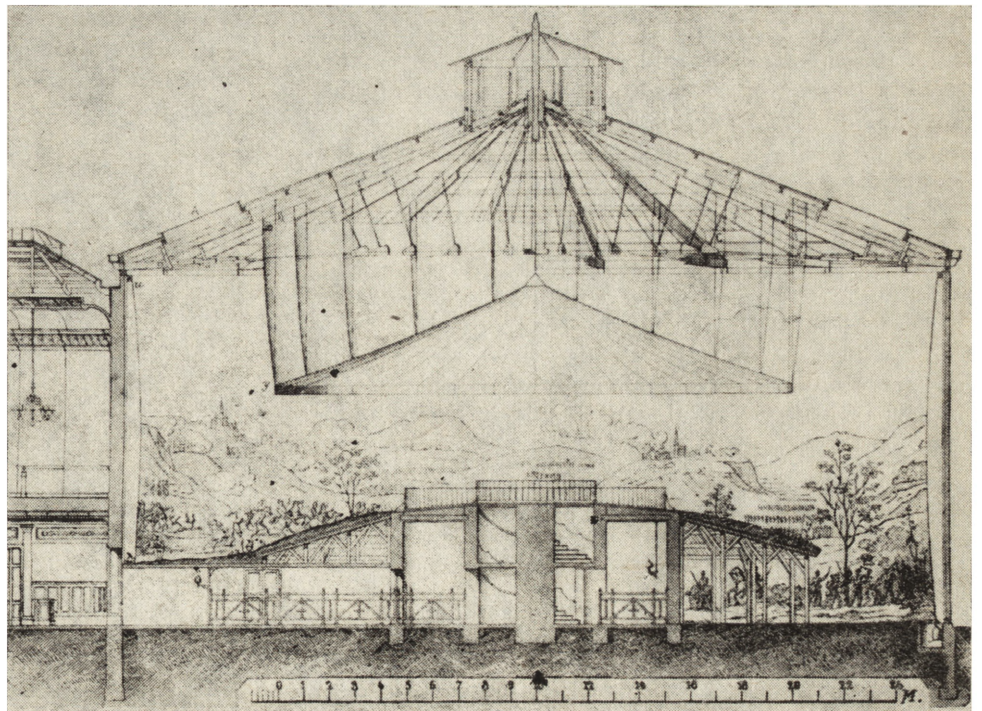
Wyżej wspomniane postulaty są podstawowymi założeniami prac konserwatorskich przy panoramie, którym muszą być podporządkowane wszystkie pozostałe. Jednocześnie współczesne metody konserwatorskie muszą nadążać za postępem, jaki obserwuje się w ostatnich latach w produkcji nowoczesnych środków chemicznych używanych w trakcie pracy (spoiwa, rozpuszczalniki, farby itp.).

Pierwszymi po wojnie sfinalizowanymi pracami konserwatorskimi przy panoramach były wykonane w tym samym czasie restauracje Cykloramy Gettysburga i Panoramy „Bitwa pod Borodino”¹⁰. Pierwszą z nich rozpoczęto w 1959 r. i zakończono ok. 1963 r. Prace prowadził amerykański konserwator Walter J. Nitkiewicz. Przed rozpoczęciem konserwacji malowidło składało się z 12 części, nie odpowiadających pierwotnym brytom¹¹. Szerokość poszczególnych części wynosiła od ok. 3,5 do 14 m, zaś ich wysokość nieco ponad 8 m. Powyżej głównego malowidła znajdował się pas płótna o wysokości 120 cm i nierównej szerokości, na którym namalowane było przedłużenie nieba i wierzchołków drzew. Połączone sekcje malowidła dawały obwód 108×9 3/4 m. Wymiary te w porównaniu z pierwotnymi rozmiarami płótna — 122×15 1/4 m — wskazują na ubytek ok. 40% powierzchni. Budowa techniczna Cykloramy Gettysburga jest podobna do budowy innych tego typu obrazów: płótno lniane zaopatrzone w zaprawę olejną, pokryte warstwą malarzką opartą na tym samym spoiwie; pierwotnie obraz nie był werniksowany. Stopniowo postępujące zniszczenie płótna doprowadziło do powstania dodatkowych roz-

¹¹ W. J. Nitkiewicz, op. cit. Zniszczenia panoramy nastąpiły na skutek spalenia części obrazu, wielokrotnego jej przemieszczania do nie przygotowanych na ten cel budynków oraz przeprowadzonego w 1948 r. zabiegu wzmocnienia wytrzymałości mechanicznej płótna przez lokalne naklejanie za pomocą kleju wodnego bawełnianych pasów.

2. Schemat typowej panoramy (repr.: S. Oetermann, op. cit.)

2. The draft of typical panorama (repr.: S. Oetermann, op. cit.)



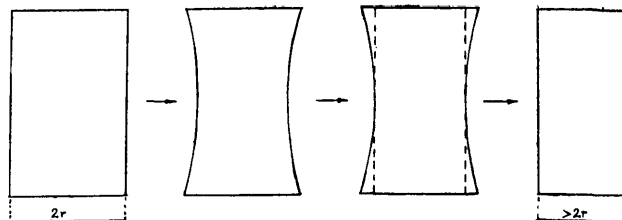
darć i pęknięć, poszczególne włókna stały się kruche, ogólna wytrzymałość mechaniczna zmniejszała się w kierunku górnych partii obrazu, warstwy malowidła uległy rozwarstwieniu¹².

Konserwację cykloramy przeprowadzono w budynku wystawienniczym. Po zabezpieczeniu lica malowidła rozcięto je na 25 części w celu łatwiejszej obróbki wstępnej. Poszczególne fragmenty wzmocniono klejem wodnym oraz zdublowano za pomocą masy dublującej (wosk pszczeli — 4 cz., wosk mikrokrystaliczny — Multiwachs W — 835 — 1 3/4 cz., damara — 2 cz., elemi — 1 cz.). Następnie cykloramę oczyszczono i poszczególne jej fragmenty ułożono pomiędzy przekładkami jedna na drugą. W końcowym etapie obraz montowano na drewnianej kratownicy zbudowanej na powierzchni walca, przybijając płótno gwoździami do drewnianych elementów. Poziom horyzontu i pion wyznaczono za pomocą teodolitu. Poszczególne części malowidła przycięto do formy prostokąta, likwidując w ten sposób naturalny wrzecionowaty kształt płótna rozwiniętego na powierzchni płaskiej¹³.

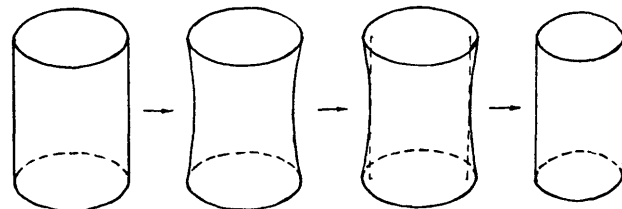
Metoda konserwacji Cykloramy Gettysburga, jaką zastosował W. J. Nitkiewicz, nie doprowadziła do przywrócenia możliwej do uzyskania pierwotnej idei dzieła. Nitkiewicz nie odtwarzał hiperboloidalnego kształtu malowidła, które po konserwacji stało się tylko preparatem panoramy. Błędy wynikały z przyjęcia metody pracy w pozycji horyzontalnej. Zdawał sobie sprawę z tego autor konserwacji, gdy pisał: „...Wątpliwe jest jednak, czy wyrównania takich dużych powierzchni zniekształconego malowidła można dokonać, gdyż praktyka wykazała, że nawet niektóre z węższych części okazały się bardzo kłopotliwe w obróbce, co więcej, element o szerokości 14 m ważyłby w przybliżeniu 350 kg po zdublowaniu i nawet w normalnych warunkach zawieszenie takiego dużego, ciężkiego i usztywnionego płótna byłoby trudne, niemożliwe byłoby to do wykonania w pomieszczeniu wystawowym. ... Jeśli malowidło zostanie podzielone na części i powtórnie zawieszono, to jego pierwotny kształt jest bezpowrotnie stracony, przybiera on inną formę ulegając zniekształceniom. Aby odzyskać powtórnie jego wypukłość, byłoby konieczne ponowne połączenie zdemontowanego malowidła z łączeniami tak silnymi i elastycznymi, jak samo malowidło, a następnie montować je w jedną całość. ... Dublowanie malowidła w całości lub kilku częściach, z których się składało, jest wątpliwe do wykonania”¹⁴.

Ograniczenia, na jakie w konserwacji panoram wskazywał W. J. Nitkiewicz, są jednak do pokonania, uwidocznią to prace przy restauracji „Panoramy Raclawickiej”, jeśli uwzględni się podział konserwacji na trzy etapy: 1) wstępną obróbkę w pozycji horyzontalnej, 2) zawieszenie brytów, 3) dalszy etap prac w pozycji wertykalnej (łączenie brytów, dublo-

a.



b.



3. Schemat ukazujący zniszczenie panoramy w wyniku dublowania w pozycji horyzontalnej na płaskiej powierzchni: a — odkształcenia pojedynczego brytu, b — odkształcenia całości obrazu (rys. R. Wójtowicz)

3. The draft showing the damage to the panorama resulting from the reinforcement in a horizontal position on a flat surface; a — deformation of an individual segment, b — deformation of the whole picture

wanie, rekonstrukcja ubytków warstwy malarskiej) Ponadto krytyce należy poddać środki, które zostały zastosowane do konserwacji Cykloramy Gettysburga. Użycie środków wodnych na dużych płaszczyznach nosi w sobie ryzyko powstania deformacji na skutek skurczu kleju przy wysychaniu. Stosowanie do dublażu masy woskowo-żywicznej, ze względu na jej niską wytrzymałość strukturalną, stałe oddziaływanie na warstwę obrazu i niemożliwość ekstrakcji spoiwa, powoduje nieodwracalne zmiany w obrazie¹⁵.

Podczas konserwacji „Panoramy Raclawickiej” w 1970 r. również próbowano dublować na masę woskowo-żywiczną. W chwili obecnej stwierdzono nieodwracalność spoiwa dublującego, przy jednoczesnym strukturalnym przesyleniu malowidła. Wysoka temperatura podczas dublowania i nacisk doprowadziły do zgniecenia wysokich impastów. Zaobserwowano zmiany barwne wynikłe ze zmiany kąta załamania światła¹⁶.

W 1974 r. muzeum w Salzburgu Carolino Augsteum powierzyło Dietherowi Höferowi i jego współpracownikom konserwację Panoramy Salzburga (Panorama Sattlera). Wielkość tego malowidła jest charakterystyczna dla panoram malowanych do połowy XIX w., o znacznie mniejszej skali niż obrazy panoramiczne z końca XIX stulecia¹⁷. Mała skala panoramy wpłynęła na możliwość wykorzystania

¹² Opis zniszczeń zaczerpnięto z W. J. Nitkiewicz, op. cit., s. 94.

¹³ Ibidem, s. 94 i następne.

¹⁴ Ibidem, s. 96 i 118.

¹⁵ G. A. Berger, *Formulating Adhesives for the Conservation of Paintings*, (w:) *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, London—Boston 1978, s. 169, 170; G. A. Berger i H. J. Zeligler, *Detrimental and Irreversible Effects of Wax Impregnation on Easel Paintings*,

(w:) *Reprints ICOM Committee for Conservation, 4th Triennial Meeting in Venice, 1975*; V. R. Mehra, *Further Developments in Cold Lining (Nap-bond-system)*, (w:) *ICOM Committee for Conservation, 4th Triennial Meeting in Venice, 1975*.

¹⁶ R. Wójtowicz, *Konserwacja „Panoramy Raclawickiej” i jej problemy*, „Ochrona Zabytków”, nr 1—2, 1983, s. 45.

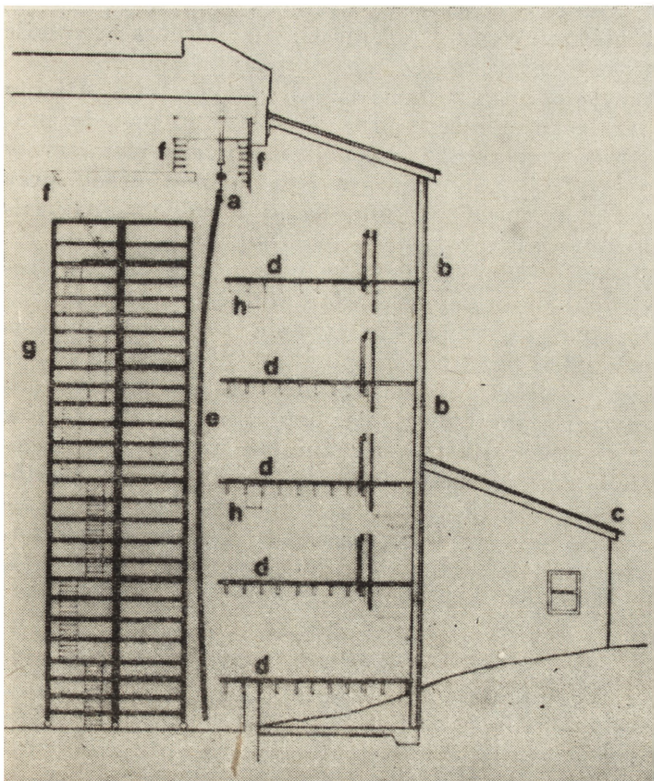
¹⁷ S. Oettermann, op. cit., s. 49.

standardowych metod konserwacji stosowanych przy dużych obrazach sztalugowych¹⁸. Płótno było wcześniej dublowane na kłajster, jednak dublaż ten uległ destrukcji. Zaprawa i warstwa malarska były odspojone od płótna, malowidło popękane i podziurawione. Panorama zachowała się w całości, nie rozdzielona. Rozdarcia płótna łączono klejem hemoutwardzalnym dwuskładnikowym (Araldit i Uhu). W celu wzmocnienia strukturalnego warstw malowidła, skonstruowano próżniowy grzejny stół dublażowy formatu 6×2 m, usunięto stary dublaż, a obraz przesycono Lascaux Acrylglazur 40x (rozcieńczony 1:3) oraz poddano działaniu próżni i temperatury. Na tymże stole również obraz zdublowano przy użyciu Lascaux Klebewachs 443-95. Po zdublowaniu całości panoramę powtórnie nawinięto na walec i deponowano do 1977 r., wówczas ją rozwinęto, oczyszczono lico z brudu poźółkłego werniksu, zakitowano i retuszowano farbami akrylowymi Lascaux i olejnymi. Malowidło zostało zawierniksonowane werniksem matowym (mastyks z 2% wosku)¹⁹.

Ze sprawozdania autora konserwacji nie wynika, jak wielka była deformacja spowodowana działaniem sił grawitacyjnych oraz czy w tak małej panoramie należy rozważać problem jej hiperboloidalnego kształtu. W związku z tym niemożliwe jest stwierdzenie, czy ta metoda konserwacji nie naruszyła

4. Układ stanowisk pracy w trakcie przeprowadzonej przez G. A. Bergera konserwacji Cykloramy Atlanty (repr.: G. A. Berger, „New Approaches for Special Problems: the Conservation of the Atlanta Cyclorama”, Pennsylvania 1981)

4. The arrangement of the work stands during the conservation of the Atlanta Cyclorama conducted by G. A. Berger (repr.: G. A. Berger, „New Approaches for Special Problems: the Conservation of the Atlanta Cyclorama”, Pennsylvania 1981)



wszystkich pierwotnych elementów panoramy. Wydaje się natomiast, iż pomimo podkreślonej przez D. Höfera znakomitej elastyczności mikrowosku należy mieć obawę co do właściwej wytrzymałości strukturalnej spoiwa oraz jego odwracalności²⁰.

Najciekawszym w omawianej dziedzinie przedsięwzięciem była prowadzona od 1977 r. przez G. A. Bergera konserwacja Cykloramy Atlanty. Cyklorama ta od roku 1932 do czasu rozpoczęcia prac w całości była wystawiona w budynku ekspozycyjnym. Swoimi rozmiarami zbliżona jest ona do „Panoramy Raclawickiej”.

Obraz olejny, namalowany na ciężkim bawełnianym płótnie, pokrytym zaprawą olejną, składał się pierwotnie z 14 brytów. Autor konserwacji określił stan zachowania warstwy malarskiej jako dobry, co według niego wynika z równomiernego niskiego naprężenia płótna²¹. W kilku miejscach płótno było rozdarte, sfałdowane, warstwa malarska na skutek zacieków wodnych częściowo przebarwiona.

Pomimo sugestii wielu amerykańskich konserwatorów proponujących rozdzielenie cykloramy i konserwowanie jej w pozycji horyzontalnej G. A. Berger zdecydował się na prowadzenie prac wyłącznie w pozycji pierwotnej malowidła (wertikalnej). Taka metoda pracy stwarzała duże problemy natury technicznej, pogłębione przez niemożliwość dostępu do odwrocia obrazu (malowidło było zawieszona 10 cm od ścian wewnętrznych rotundy). Problem ten rozwiązano przewieszając malowidło na specjalną konstrukcję jezdną, umożliwiającą przesuwanie panoramy po jej obwodzie. W jednym miejscu wyburzono część ściany zewnętrznej budynku i ustawiono zabudowane rusztowanie od strony lica, w tym samym miejscu ustawiono stałe rusztowanie wielopoziomowe. Konserwacja Cykloramy Atlanty mogła odbywać się jednocześnie po obu stronach przesuwanego się malowidła²².

W pierwszym obrocie płótna oczyszczono odwrocie z brudu i naniesionych wcześniej substancji toksycznych oraz zaimpregnowano fiksatywą. W trakcie drugiego obrotu oczyszczono lico i sklejonę uprzednio

¹⁸ G. A. Berger, *Conservation of Large Canvas Paintings, the Role of Constant Tension Mounting System*, (w:) *Reprinted from Technology Conservation*, 1980; tenże, *Lining of a Theatre Curtain by Picasso with Beva-D8*, (w:) *Reprint ICOM Committee for Conservation, 4th Triennial Meeting in Venice*, 1975.

¹⁹ D. Höfer, *op. cit.*

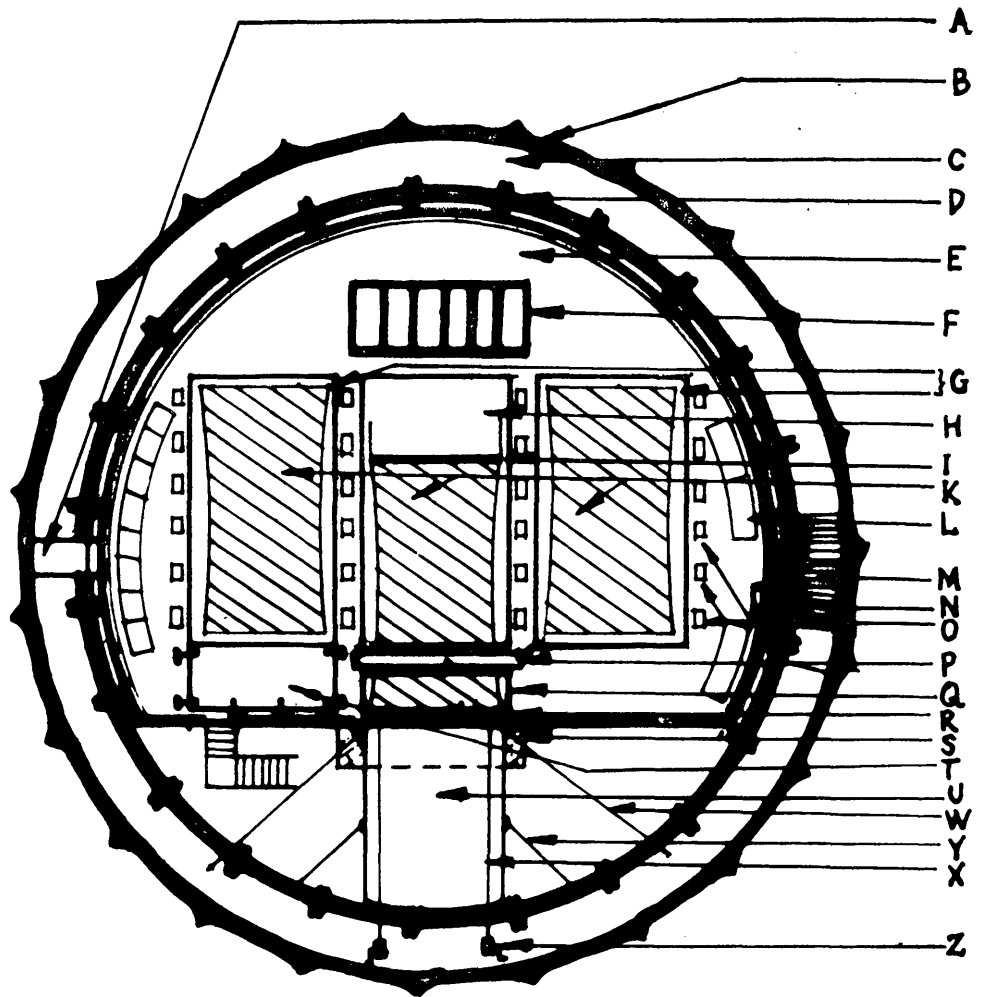
²⁰ G. A. Berger, *Formulating...*, s. 169—170.

²¹ G. A. Berger, *Conservation of Large...*; tenże, *The Role of Tension in the Preservation of Canvas Painting: A Study of Panoramas*, (w:) *Preprints of Contributions to the Sixth Triennial Meeting of ICOM, Ottawa 1981*, s. 1—12. Autor, obserwując stan zachowania sześciu różnych panoram, stwierdził, że na skutek specyficznego rozpięcia panoram lokalne naprężenia przenoszone są równomiernie na całą powierzchnię hiperboloidy. Naprężenie to wynosi średnio 200—300 G/cm². W wyniku tego warstwa malarska nie ulega spekaniu, mimo wahań wilgotności względnej. Płótno poprzez stałe elastyczne naprężenie może dostosować się do warstwy malarskiej.

²² G. A. Berger, *Conservation...*, s. 155—161; tenże, *New Approaches for Special Problems: The Conservation of the Atlanta Cyclorama*, (w:) *Preprints of Papers Presented at the Ninth Annual Meeting of AIC, Philadelphia Pennsylvania 1981*, s. 28—36.

5. Schemat Pracowni Konserwacji Panoramy Racławickiej w pierwszym etapie prac: A — kanał wentylacyjny, B — ściany zewnętrzne, C — galerijka, D — szyna jezdna, E — platforma robocza, F — krosno do naprężania i gruntowania płótna na łąty, G — foremnik wypukły, H — stanowisko płaskie, I — listwa i liny odciągowe (do operacji wieszania brytów), K — bryty, L — szafki na wyposażenie, M — schody na platformę roboczą, N — mostek zwodzony na platformę roboczą, O — wyloty kanału wentylacyjnego, P — wał, R — „karnisz”, S — siatka zabezpieczająca, T — stół dublażowy, U — „fartuch”, W — liny kontrujące (do operacji zawieszania), Y — liny rozciągające „fartuch”, X — liny wyciągowe, Z — wyciągarki (rys. R. Wójtowicz)

5. The sketch of the Ateliers for the Conservation of the Racławice Panorama in the first stage of work; A — ventilation channel, B — outside walls, C — gallery, D — carriage rail, E — working scaffold, F — the loom for tightening and priming of the pathing up canvas, G — convex formers, H — the flat stand, I — pull back strip and cables (for the suspension of segments), K — segments, L — lockers for equipment, M — stairs to the working scaffold, O — outlets of ventilation duct, P — shaft, R — „cornice”, S — protecting net, T — doubling table, U — „apron”, W — countering cables (for the suspension operation), Y — „apron” stretchnig cables, X — hauling cables, Z — haulers



rozdzielone pionowe szwy²³. Szwy oraz inne pęknięcia sklejo no plastyfikowanym klejem epoksydowym. Całą powierzchnię malowidła zdublowano w trakcie trzeciego (pierwsza warstwa tkaniny dublażowej) i czwartego (tkanina wzmacniająca w górnej partii obrazu i druga warstwa tkaniny dublażowej) obrotu. Następnie obraz zakitowano i wypunktowano. Do dublowania G. A. Berger zastosował specjalne spoiwo o nazwie Beva Z-15 (emulsja akrylowo-winylova z dodatkiem skrobi jako zagęszczacza i środków opóźniających palenie), aplikowanego „na mokro” i „na zimno”; jako nośnik posłużyła tkanina szklana. Do dublowania oraz łączenia rozdaré i szwów stosowano elektromagnetyczne płyty dociskowe, wspomagane pionowymi próżniowymi stołami dublażowymi. W wyniku skurczu kleju przy wysychaniu powstały głębokie, poziome fałdy. Prowadzący prace restauratorskie zdecydował się na ryzykowny zabieg jednoczesnego zwilżenia całej powierzch-

ni płótna. Według relacji G. A. Bergera czynność ta przyniosła oczekiwany efekt²⁴.

Doświadczenia z konserwacji Cykloramy Atlanty okazały się pomocne przy opracowaniu metody pracy we wrocławskiej Rotundzie. Po raz pierwszy w konserwacji panoram przyjęto metodę pracy przy wiszącym płótnie. W ten sposób zachowano naturalny kształt malowidła — hiperboloidy obrotowej. W swoim raporcie przedłożonym po wizycie we Wrocławiu konserwator Cykloramy Atlanty niekonsekwentnie sugerował dublowanie „Panoramy Racławickiej” w pozycji horyzontalnej. W wypadku lwowskiego dzieła taki sposób dublowania musiałby doprowadzić do utrwalenia naturalnych fałd brytów rozwiniętych na powierzchni płaskiej, a w konserwacji przy łączeniu do koniecznych wycięć niektórych partii malowidła. Ta metoda wydaje się sprzeczna z podstawowymi założeniami konserwacji panoram. Zastosowane w Atlancie spoiwo Beva Z-15,

²³ Ibidem. Wzdłuż większości szwów powstały fałdy typu kurtynowego na skutek usztywnienia szwów na całej długości drewnianymi listwami.

²⁴ Podczas pobytu w październiku 1981 we Wrocławiu G. A. Berger przedstawił film z konserwacji Cykloramy

Atlanty oraz sprawozdanie, w którym szczegółowo omówił proces konserwacji. W sprawozdaniu tym nie przedstawił zbliżeń lica obrazu po zabiegu dublowania. Stwierdził ponadto, iż pozostałe fałdy ulegają likwidacji samodziennie.

które proponowano do zdublowania „Panoramy Raclawickiej” nie wydawało się najlepszym rozwiązaniem ze względu na niezamierzony skutek, jaki ten klej może spowodować po zabiegu, czyli powstanie nie kontrolowanych deformacji wynikających ze skurczu kleju.

Przedstawione wyżej problemy konserwacji panoram sprowadzają się do uwzględnienia zasadniczych cech obrazu panoramicznego, wyznaczających kolejne etapy pracy konserwatora.

Zebrane doświadczenia z przeprowadzonych konserwacji innych panoram pozwoliły na uniknięcie błędów i opracowanie spójnej metody konserwacji „Panoramy Raclawickiej”.

Wytocznymi programu konserwatorskiego „Panoramy Raclawickiej” było przywrócenie jej pierwotnego charakteru, a więc samoistnego gatunku sztuki. W wypadku samego płótna przyjęto trójfazowy program prac. W pozycji horyzontalnej opracowano wstępnie poszczególne bryty, umożliwiając zawie-

szanie bez całościowego dublowania. Kolejnym etapem prac było zawieszanie opracowanych w ten sposób brytów. Trzecia faza obejmowała scalenie obrazu w pionie oraz w tej samej pozycji dublaż i rekonstrukcję ubytków warstwy malarskiej. W trakcie konserwacji stosowano środki, które na obecnym etapie wiedzy konserwatorskiej wydają się optymalne, przede wszystkim jeżeli chodzi o odwrotność i odporność na starzenie.

Ponieważ „Panorama Raclawicka” będzie wystawiona w nowym budynku ekspozycyjnym we Wrocławiu, należało całkowicie zrekonstruować przedpole malowidła, uwzględniając pierwotny lwowski charakter sztafażu. Nowy projekt opracowano na podstawie przekazów ikonograficznych i archiwalnych. Sztafaż będzie swym wyglądem precyzyjnie dostosowany do obrazu jako logiczna kontynuacja.

mgr Stanisław Filipiak
główny konserwator „Panoramy Raclawickiej”
PP PKZ — Oddział we Wrocławiu

PROBLEMS OF PANORAMA CONSERVATION

The conservation of panoramas requires a new method allowing for a specific character of this kind of art, technical problems, the use of appropriate conservation agents and the organisation of an unusually large team of specialists in various fields.

In recent years only five pictures of this kind have undergone thorough conservation, i.e. the Cyclorama of Gettysburg (108×9,75 m²), the Panorama of Borodino (ca 115×15 m), the Panorama of Salzburg (ca 26×5,25 m), the Cyclorama of Atlanta (ca 106×13 m), the Panorama of the Versailles Palace and Gardens (ca 58×36 m). Each of these panoramas being in a different state of preservation, among other things, justified the use of totally diverse methods of conservation. All the methods employed so far, due to the scope of such a venture and no reference to the methods used in the conservation of standard pictures, have had no precedents. The problems of the conservation of panoramas, presented in this article relate to the characteristics of a panorama picture which, according to the author, determine the consecutive stages of the conservation work. The experience gathered from the conservation of other

panoramas helped to avoid mistakes and to work out a coherent method of the conservation of the Raclawice Panorama. Its conservation programme aimed to restore its original artistic entity. As regards the canvas, a three phase programme was adopted. At first the individual segments were initially treated in a horizontal position which made their suspension possible without the total reinforcement. In the second phase, the segments were suspended and in the third, they were merged into a whole picture. In the same position the overall doubling and the reconstruction of the paintwork were carried out. In the course of conservation the most efficient and up-to-date agents were used, particularly in respect of reversability and age resistance. Since the Raclawice Panorama will be exhibited in a new building in Wrocław, it was necessary to reconstruct the foreground of the painting reflecting the original Lvovian character of the staffage. The new design was based on the iconographic and archival evidence. The staffage will match the painting faithfully in appearance and will be its logical extension.

JANINA NATUSIEWICZ-MIRER

HISTORIA „PANORAMY RACLAWICKIEJ” I JEJ KONSERWACJI

Geneza „Panoramy Raclawickiej” wiąże się z przygotowaniem do Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie, która została zorganizowana w 1894 r. Była ona w zamyśle obrazem dorobku gospodarczego i życia społeczno-kulturalnego kraju oraz manifestacją jedności i żywotności narodu polskiego. Organizatorzy wystawy, a szczególnie jej prezes książę Adam Stanisław Sapieha, chcieli nadać przedsięwzięciu szczególną wymowę patriotyczną. Odzewem tego była propozycja Jana Styki namalowania pierwszej polskiej panoramy, przedstawiającej bitwę pod

Raclawicami. Pomysł Styki spotkał się z pełną aprobatą i wykonana panorama stała się ważnym akcentem wystawy oraz jej największą atrakcją. W listopadzie 1892 r. przystąpił Styka do wstępnych prac rozpoznawczych i sporządzania pierwszych szkiców. Po konsultacjach przeprowadzonych z historykiem Ludwikiem Kubalą i Stanisławem Schnür-Pepłowskim oraz krytykiem Wojciechem Dzeduszyckim zdecydował, iż kulminacyjnym momentem panoramy będzie zdobycie rosyjskich armat przez polskich kosynierów. Następnie zapoznał się z od-