

# Kazimierz Bulas

---

## Konserwacja zabytków malarstwa we Włoszech

---

Ochrona Zabytków 1/3/4, 153-158

---

1948

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 ZABYTKÓW MALARSTWA WE WŁOSZECH

## II.

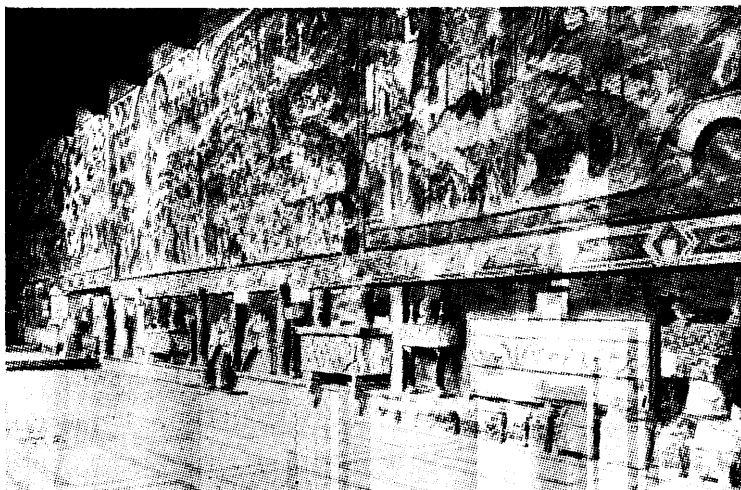
KAZIMIERZ BULAS

O wiele szczęśliwsze były zabytki ruchome, gdyż ani jeden ze schronów nie doznał najmniejszej szkody. Pewną ilość obrazów i rzeźb z Muzeum Narodowego w Neapolu zabrali Niemcy celem podarowania ich Goeringowi, ale w roku ubiegłym zostały one odnalezione i zwrócone Włochom wraz z innymi zabranymi dziełami sztuki. Zabytki te mogliśmy oglądać ubiegłej jesieni na specjalnej wystawie w „Farnesina“ na Zatybrzu, m. i. Danae Tycjana i słynnego Hermesa wypoczywającego z Neapolu według oryginału Lizypa, z którego odtraconej głowy pozostało zaledwie parę fragmentów. Do tej pory niewiadome są jeszcze losy 11 obrazów i innych przedmiotów, zabranych ze schronów należących do galerij i muzeów florenckich.

Ale niestety do schronów nie można było przewieźć wszystkich zabytków, to też ofiarą zniszczenia lub uszkodzenia padło wiele dzieł sztuki, na szczęście nie pierwszorzędnej wartości artystycznej. Również wiele budynków muzealnych doznało poważnych szkód, że wymienię chociażby najważniejsze: Muzeum Narodowe w Palermo, Palazzo Bianco i Palazzo Rosso w Genui, Galeria Brera, Muzeum Poldi Pezzoli i Castello Sforzesco w Mediolanie, Uffizi we Florencji. Szczególnie ciekawe są metody konserwatorskie, stosowane przy restauracji zabytków malarstwa i rzeźby. Uzupelnione części fresków są wykonane za pomocą delikatnego kreskowania (ryc. 116), tak że przy oglądaniu z normalnej odległości nie odróżniają się niczym od reszty obrazu. Ten właśnie system zastosowano przy restauracji fresków Lorenzo da Viterbo (1465) w Cappella Mazzatosta w Santa Maria della Verità w Viterbo, pogruchotanych na 22.000 drobnych kawałków, i ten sam system stosuje się przy restauracji fresków Mantegni w Cappella Ovetari w Chiesa degli Eremitani w Padwie. Freski z Viterbo, odrestaurowane w Istituto Centrale del Restauro Ministerstwa Oświaty<sup>1)</sup>, wróciły już na swoje miejsce, freski zaś padewskie znajdują się jeszcze w robocie w tymże instytucie.

Wspomniany instytut mieści się w Rzymie na Eskwilinie przy Piazza di S. Francesco di Paola 9, w pobliżu S. Pietro in Vincoli. Dzięki niezwyklej uprzejmości jego dyrektora prof. Cesare Brandi oraz zatrudnionego tamże młodego historyka sztuki Dr Giovanni Urbani mogłem zapoznać się bliżej z urządzeniem pracowni i ze stosowanymi tam

<sup>1)</sup> Instytut ten prowadzi również trzyletnie kursy dla restauratorów. Jak mnie informowano, nie byłoby żadnych trudności z przyjęciem uczniów polskich.



Ryc. 115. Piza, Campo Santo. Ściana południowa z sławnymi freskami z XIV w. Stan przedwojenny — (fot. *Fifty war-damaged monuments of Italy*).

metodami pracy. Od prof. Brandiego uzyskałem również zamieszczone tutaj zdjęcia, za co wyrażam na tym miejscu gorące podziękowanie.

Instytut posiada cztery wspaniale wyposażone pracownie do analiz chemicznych, badań mikroskopowych, czyszczenia, elektrolizy, zdjęć rentgenologicznych, specjalną komorę do niszczenia korników, a poza tym kilka sal do prac restauracyjnych, sale wystawowe, bibliotekę i pokoje administracyjne. Przeprowadza się tutaj najtrudniejsze prace wymagające największej ostrożności, głębokiej znajomości dzieł sztuki i najbardziej precyzyjnej techniki.

Zacznijmy od komory gazowej. Składa się ona z oszklonej części, do której wstawia się zagrożone dzieła sztuki, oraz z bębna do wytwarzania gazu trującego. Drzwi wejściowe do komory są oczywiście jak najdokładniej uszczelnione. Do bębna wlewa się z boku kwas siarkowy, a następnie wprowadza się cyjanek potasu. Dopływ wytworzonego w ten sposób gazu do właściwej komory jest regulowany przez odpowiedni zawór, do mierzenia jego temperatury służy termometr, ciśnienie zaś rejestruje manometr. Gaz ma temperaturę od 18—50° C, a w razie potrzeby bęben jest oziębiany chłodnicą z wodą, krążącą dookoła niego. Odpowiedni przyrząd rejestruje ciśnienie w komorze, w której wytwarza się próżnię przy pomocy pompy ssącej. Dzieła sztuki pozostają pod działaniem gazu przez 24 godziny.

Bardzo ciekawe metody, częściowo zupełnie nowe, stosuje się przy prostowaniu wypaczonych desek obrazów. Robi się mianowicie w drzewie szereg głębokich pionowych żłobków, dochodzących więcej niż do połowy grubości deski, następnie drzewo prostuje się już łatwo pod prasą i do żłobków wbija się młotkiem pociągnięte klejem kliny w kształcie krótkich listewek, jedna pod drugą. Tego rodzaju żłobki i kliny mogą być, zależnie od potrzeby, ograniczone tylko do poszczególnych części deski. Muzea amerykańskie używają w tym celu dur-

Ryc. 114. Piza.  
Campo Santo.  
Ta sama ściana  
po zniszczeniu  
wojennym (fol.  
*Fifty war-dama-  
ged monuments  
of Italy*).



aluminium, które jednak nie oddaje wcale lepszych usług od drzewa.

Do dalszego zabezpieczenia przed paczeniem się służy tzw. parkiet (parchettagio) (ryc. 117), który może być nakładany na deskę już wyprostowaną i zabezpieczoną w sposób wyżej opisany lub też na deskę, która nie uległa żadnemu wypaczeniu, ale może być na nie narażona w przyszłości. Umieszcza się w tym celu na desce szereg pionowych listew, trwale przymocowanych w odpowiednich rowkach, w te zaś pionowe listwy są wsunięte przesuwne listwy poziome, dzięki czemu drzewo przy próbie paczenia się natrafia na elastyczny opór. Zasadę stanowi umieszczanie listew trwale przymocowanych w kierunku żyłkowania drzewa, a przesuwnych w kierunku przeciwnym. Stosuje się też trwale przymocowane listwy poziome, a na nich pionowe płytki, umieszczone ruchomo na listwach, ale przyklejone do deski obrazu.

Jeżeli deska jest mocno przeżarta i posiada w poszczególnych miejscach różną grubość, wówczas uzupełnia się ją na różnej głębokości pionowymi listwami złożonymi z całego szeregu krótkich listewek, jedna pod drugą, a w kierunku poziomym przykleja się do listewek, ale tylko z jednej strony, cały szereg wąskich płytek biegnących ukośnie. Dzięki ukośnemu układowi płytek nie pozostają wolne przestrzenie i całość jest należycie wypełniona. Już po kilku miesiącach okazało się, że nieprzyklejone boki płytek oddaliły się od listewek, co było objawem dalszych zmian w konsystencji drzewa. Na to wszystko przychodzi jeszcze w razie potrzeby kilka poziomych listew poprzecznych, biegnących przez całą szerokość.

Podobne listwy poziome nakłada się też na obrazy złożone z kilku desek celem utrzymania ich na tym samym poziomie. Każda taka listwa pozioma składa się z trzech części, jedna na drugiej. Dolna część jest przesuwna, umocowana na desce w nacięciu w kształcie „ogona jaskółczego”, środkowa jest przyśrubowana do dolnej, a górna jest znowu

przesuwana i biegnie przez całą szerokość obrazu. Jeżeli deski (oczywiście z tyłu) mają różny poziom, wówczas dla wyrównania listw dodaje się pomiędzy pierwszą i drugą listwę, licząc od dołu, jeszcze jedną, przyklejoną.

Przy restauracji wszelkich dzieł sztuki stosuje się tutaj podobne zasady, co przy architekturze: ratować przed dalszym zniszczeniem, zabezpieczać i naprawiać, a uzupełniać jedynie braki psujące wrażenie całości, ale w taki sposób, żeby można było przy bliższym zbadaniu łatwo odróżnić części uzupełnione (ryc. 115 i 116). Stosuje się w tym celu system delikatnego kreskowania, o którym już wspomniałem wyżej w związku z freskami z Viterbo.

Przy czyszczeniu obrazów z różnych zanieczyszczeń jak pleśń, tłuszcz, kurz, restaurator postępuje niesłychanie ostrożnie, ażeby nie naruszyć oryginalnego „naskórka” malowidła, a więc zostawia patynę i werniks, doświadczenie wykazało bowiem, że przez usunięcie werniksu można naruszyć pewne szczegóły oryginalne, z drugiej zaś strony byłoby nonsensem starać się odtworzyć koloryt pierwotny, gdyż farby uległy przyciemnieniu z biegiem czasu. Jak daleko przy tej pracy

Ryc. 115. A. Mantegna. Szczegół z fresku w kościele Eremitani w Padwie. Stan przedwojenny (fot. *Fifty war-damaged monuments of Italy*).



wolno iść w głąb, o tym decyduje doskonała znajomość techniki dawnych mistrzów oraz wyczucie na podstawie doświadczenia. Nawet jeśli obraz skutkiem nieumiejętnego czyszczenia przez dawnego restauratora stracił miejscami farby do tego stopnia, że zostało tylko podmalowanie, nie uzupełnia się ich, lecz jedynie patynuje sztucznie celem zestrojenia z resztą obrazu. Ale nie usuwa się też starych przemalowań, np. głowy Madonny nałożonej po 50 latach na oryginalną głowę z początku XV w., lecz jedynie dokonuje się zdjęcia rentgenologicznego z dolnej warstwy.

Widziałem parę przykładów niezwykle trudnej i precyzyjnej restauracji. Na pewnym obrazie ze szkoły umbrotyńskiej z połowy XVI w.

farby uległy rozkładowi na proszek skutkiem spleśnienia w wilgotnym (prywatnym) schronie. Po niesłychanie ostrożnym oczyszczeniu z pleśni utrwalono farby przy pomocy werniksu Damarowego i gumalaki, po czym usunięto płótno i obraz wraz z podkładem gipsowym przeniesiono na nowe płótno, a następnie z powrotem na stare drzewo.

Przy restauracji fresków wyjętych ze ściany najpierw nakleja się na fresk płótno przy pomocy kleju stolarskiego, drugie zaś płótno, mocniejsze, na tynk, który odrywa się następnie wraz z płótnem. Z kolei podkład fresku oczyszcza się z tyłu do ostatnich granic możliwości, daje się nowy tynk i po zderciu drugiego płótna z powierzchni fresku przystępuje się do restauracji. Zabiegi te są zupełnie nieszkodliwe dla fresku, ale jeżeli jest on wykończony temperą, wówczas należy przed wszelkimi innymi zabiegami wprawdzie utrwalić temperę przy pomocy gumalaki.

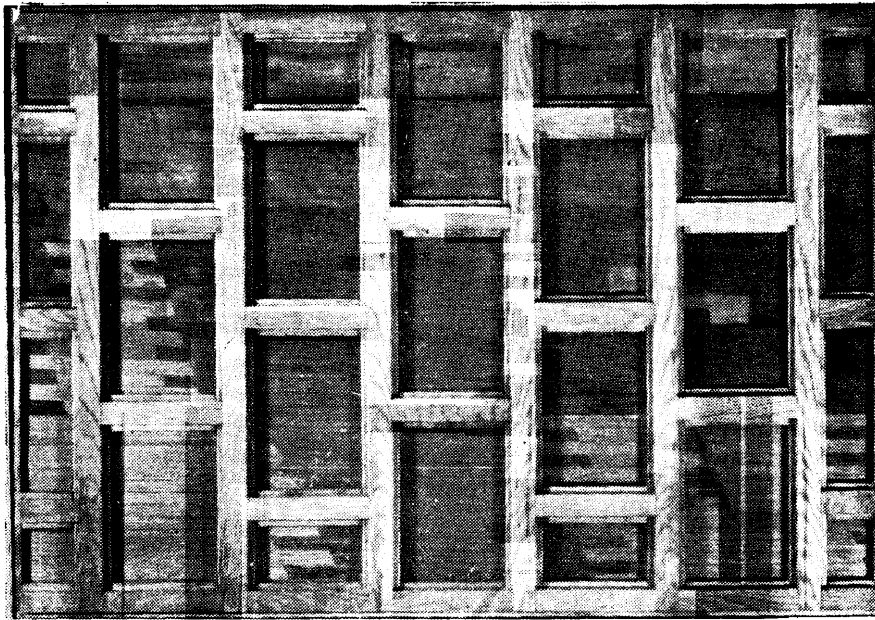
Przyjrzałem się też pracom nad zlepianiem i uzupełnianiem wspomnianych wyżej fresków z Cappella Ovetari w Padwie. Tysiące drobnych fragmentów leży jeszcze w koszach, tysiące ich spoczywa na długich stołach celem uporządkowania i zestawienia na sumarycznych szkicach fresków naturalnej wielkości. Zestawione w ten sposób fragmenty nakleja się na fotografie naturalnej wielkości, wykonane na płótnie poprzednio pokrytym warstwą światłoczułą, przy czym pracę kontroluje się przy pomocy aparatu projekcyjnego oraz kalek. Brakujące części domalowuje się akwarelą na odpowiednim podkładzie celem wyrównania poziomu, zawsze przy zastosowaniu delikatnego kreskowania.

Podobnie jak freski skleja się i posągi, nieraz z kilkuset kawałków, osadzając je w razie potrzeby na czopach. Brakujące części uzupełnia się stiukiem cementowym, pokrywając je znowu delikatnym kreskowaniem.

Przy restauracji brązów najpierw się je czyści mechanicznie lub chemicznie, potem usuwa patynę przy po-

Ryc. 116. A. Mantegna. Eremitani w Padwie. Ten sam fragment z uwidocznieniem partii zrekonstruowanych po zniszczeniu (*fol. Fifty mar-damaged monuments of Italy*).





Ryc. 117. Odwrotna strona obrazu. Uszkodzona deska uzupełniona płytkami i zabezpieczona „parkietem”.

mocy cyjanku potasu, o ile jest zniekształcona (np. skutkiem pożaru), a po naprawieniu, osadzeniu na czopach poszczególnych części daje się nową patynę metodą elektrolityczną. Naturalnej patyny w dobrym stanie nigdy się nie usuwa, a z brakujących części zabytku uzupełnia się i to w sposób widoczny, tylko te partie, na których muszą być osadzone inne zachowane fragmenty.

Przeprowadzone restauracje dzieł sztuki poddaje się kontroli w specjalnym pokoju z sufitem zaopatrzonym w kilkaset otworów z gniaздkami elektrycznymi, do których można wkręcać dowolnie lampy na kinkietach różnej długości celem uzyskania idealnych warunków oświetlenia.

Przypuszczam, że przedstawione wyżej metody zainteresują naszych specjalistów w tej dziedzinie, i w związku z tym pozwalam sobie postawić pytanie, czy nie warto by się zastanowić nad wysłaniem do Włoch doświadczonego restauratora polskiego celem zapoznania się ze stosowanymi tutaj metodami. Wobec ogromu i doniosłości czekającej nas w kraju pracy tego rodzaju praktyka niewątpliwie przyniosłaby dużą korzyść przy ratowaniu naszej tak srogo przez wojnę doświadczonej spuścizny artystycznej.