

Ewa Wolska

O dwóch konserwacjach piętnastowiecznego obrazu "Ogród Mistyczny" z Gościeszyna

Ochrona Zabytków 16/3 (62), 39-44

1963

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.

O DWÓCH KONSERWACJACH PIĘTNASTOWIECZNEGO OBRAZU „OGRÓD MISTYCZNY” Z GOŚCIESZYNA

Malowany temperą na desce obraz Madonny z Gościeszyna¹, w którym dostrzegano wpływy malarstwa niderlandzkiego połączone z prymitywizmem, określanym mianem rodzimości, w formie w jakiej jest znany i reprodukowany², był w istocie produktem niewłaściwej ingerencji restauratora, wprowadzającej znaczne zniekształcenia oryginału z jednej strony, z drugiej — powodującej dalsze niszczenie obiektu na skutek zastosowania niewłaściwych materiałów przy konserwacji.

Stan zachowania obiektu przed ostatnią konserwacją przedstawiał się następująco: obraz o wymiarach 80,5×106,7 cm ujęty był w prostą drewnianą ramę, połączoną z drewnianą kratownicą przytwierdzoną śrubami do nowszych desek odwrocia. Lico obrazu było zawalowane osłepłym werniksem i zachłapane wapnem. Warstwa malarska z widocznymi licznymi reperacjami i przemalowaniami odstawała wraz z zaprawą od podłoża, tworząc liczne pęcherze o silnie podwiniętych brzegach. Pęcherzom towarzyszyły ubytki warstwy malarskiej wraz z zaprawą. Ponadto na powierzchni były widoczne wzdłużne zadrapania, wywołane tarciami lin, służących do podnoszenia i opuszczania obrazu w ołtarzu (ryc. 1, 5, 7, 12).

Przy bliższej obserwacji zauważono w ubytkach, m. in. nad głową aniołka, nowe płótno wskazujące na przeniesienie malowidła z gruntem na nowe podobrazia (ryc. 5). Szczegółowe przebadanie obiektu, wykonanie analiz laboratoryjnych oraz zdjęć w promieniach podczerwonych i UV pozwoliło na odtworzenie przebiegu poprzedniej konserwacji, określenie przyczyn postępującego niszczenia obiektu oraz ustalenie wytycznych postępowania konserwatorskiego.

Stwierdzenie celulozy uszkodzonej (oksy-celuloza) w elementarnych włóknach lnu z oryginalnego płótna³, będącej prawdopodobnie wynikiem enzymatycznego działania grzybni, wskazuje na rozwój mikroflory w drewnie, co z kolei mogło spotęgować inwazję owadów,

a decyzja przeniesienia malowidła na nowe podobrazie świadczy o poważnym zniszczeniu pierwotnych desek.

Przebieg pierwszej konserwacji. Jako podobrazie zastosowano płytę, skonstruowaną w następujący sposób: na płytę z czterech desek naklejano warstwę sklejkę przybijając każdą z nich gwoździami. Po naklejeniu ostatniej warstwy, oprócz gwoździ wkręcono kilkanaście śrub, przechodzących przez sklejkę do deski (ryc. 11). Następnie naklejono warstwę obłogu i wreszcie płótno lniane o gęstości 13 nitek na 1 cm. Płytę połączono z ramą i kratownicą. Z obrazu zestrugano pierwotną deskę aż do zaprawy⁴. W miejsca uszkodzeń wprowadzono kity kredowe zakładane od odwrocia, brzegami zachodzące na pierwotną zaprawę. Tak spreparowany obraz naklejono na płytę klejem glutynowym. Drobniejsze uszkodzenia zakitowano od strony licowej. W końcowej fazie prac wykonano techniką temperową pełną rekonstrukcję malarską, przemalowując jednocześnie wszystkie niemal partie obrazu.

Gruba warstwa hydrofilnego kleju wprowadzona pod zaprawę spowodowała w krótkim czasie, pod wpływem zmieniających się warunków wilgotności, powstanie licznych pęcherzy i ubytków warstwy malarskiej, o czym świadczą ponowne reperacje, a mianowicie: wprowadzone pod warstwę kleju zastrzyki woskowe i uzupełnienia warstwy malarskiej nowymi przemalowaniami. Proces powstawania pęcherzy trwał nadal.

Przebieg obecnych prac konserwacyjnych. Lico obrazu powleczono werniksem damarowym, następnie naklejono paski merli na metylocelulozę rozpuszczoną w wodzie. Po wyschnięciu naklejono bibułkę japońską na wosk z kalafonią. Po usunięciu ramy i kratownicy wprowadzono dalsze zabezpieczenie, naklejając od strony licowej masą woskowo-żywiczną płótno rozpięte na krosnach.

¹ Obraz z głównego ołtarza kościoła w Gościeszynie, pow. Żnin, był przed 1935 r. przewieziony do Gniezna w celu dokonania konserwacji. Do czasu ekspozycji na Wystawie Polskiej Sztuki Gotyckiej w Warszawie, znajdował się w Katedrze Gnieźnieńskiej. Po wystawie wrócił do kościoła w Gościeszynie. Wiosną 1959 r. z powodu przebudowy kościoła został przeniesiony na plebanię, a jesienią tegoż roku oddany ponownie do konserwacji. Pierwszą konserwację, której dokumentacja nie zachowała się, przeprowadził malarz Smogulecki. Drugą, na zlecenie ks. Szczepana Webera proboszcza parafii w Gościeszynie, art. kons. Jerzy Wolski, adiunkt Katedry

Technologii i Technik Malarskich UMK w Toruniu i autorka niniejszego sprawozdania. Badania technologiczne wykonał mgr Zbigniew Brochwicz, adiunkt tejże Katedry. Dokumentację fotograficzną — Jerzy Wolski.

² M. Walicki, *Wystawa Polskiej Sztuki Gotyckiej*, Katalog, Warszawa 1935; tenże, *Malarstwo Polskie XV w.*, Warszawa 1938.

³ W środkowej partii obrazu pod gruntem w miejscach łążeń pierwotnych desek zachowały się dwa wąskie pasy płótna lnianego (ryc. 10).

⁴ W kilku miejscach pod gruntem zachowały się resztki pierwotnej deski z drewna lipowego.



1



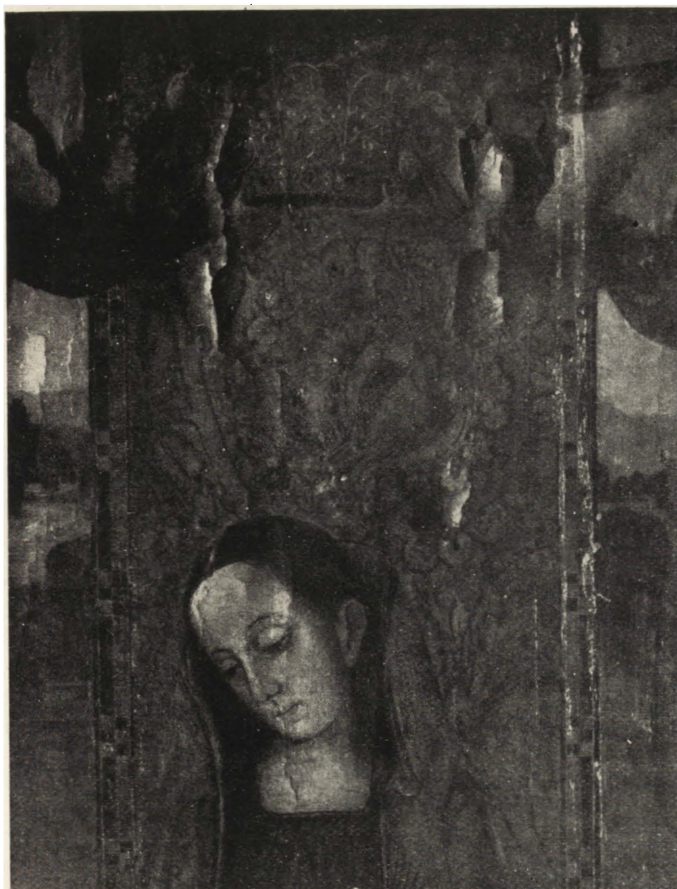
2



3



4



5



6



7

Ryc. 1. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, stan przed konserwacją

Ryc. 2. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, stan po konserwacji

Ryc. 3. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, stan po zdjęciu przemałowań

Ryc. 4. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, stan po punktowaniu

Ryc. 5. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, fragment, stan przed konserwacją

Ryc. 6. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, fragment, stan po konserwacji

Ryc. 7. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, fragment, stan przed konserwacją



Ryc. 8. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, fragment, stan w czasie zdejmowania przemalowań. Widoczny kit

Ryc. 9. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, odwrocie, fragment, stan w czasie usuwania kleju dublażowego

Ryc. 10. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, odwrocie, fragment, widoczne pasy pierwotnego płótna i kity



Płytę drewnianą i kolejne warstwy sklejkę usuwano przez odcinanie małych kawałków, pozostawiając gwoździe i śruby, których główki tkwiły pod warstwą obłogu (ryc. 11). Płótno w partiach nie związanych z gruntem wycinano kawałkami, w miejscach silniejszego związania wysnuwano poszczególne nitki. Warstwę kleju usuwano na sucho małymi kawałeczkami (ryc. 9). Po całkowitym oczyszczeniu zaprawy, widoczne partie kitów zabarwiono dla lepszej czytelności ich usytuowania (ryc. 10). Na tak przygotowane odwrocie naklejono prowizorycznie masą woskowo-żywiczną, bez wprasowywania, ze względu na nierówności powierzchni, rozpięte na krosnach płótno lniane. Zdjęto zabezpieczenia z lica obrazu i przystąpiono do wstępnego oczyszczania powierzchni, usuwając przemalowania woskowe oraz oczyszczając partie wokół kitów (ryc. 8).

Po usunięciu kitów, powodujących duże różnice w grubości warstwy, ponownie zaklejono kilkoma warstwami bibułki na metylocelulozę, po czym wykonano właściwe sprasowanie zaprawy z płótnem. Jako nowe podobrazie zastosowano parkietowaną drewnem dębowym płytę z desek topolowych, klejoną jak płyty stołów kreślarskich. Podklejoną płótnem warstwę zaprawy z malowidłem naklejono na nowe podobrazie, stosując jako klej żywicę mocznikową z chlorkiem amonowym jako katalizatorem⁵.

Zabieg wykonano w następujący sposób: z odwrotcia płótna usunięto nadmiar wosku i wprowadzono pędzlem żywicę poliacetalową⁶, dla zwiększenia przyczepności żywicy mocznikowej do płótna przesączonego woskiem. Powierzchnię płyty, ponacinaną dla zwiększenia przyczepności i powierzchnię płótna powleczone roztworem 60-procentowym żywicy mocznikowej z 20-procentowym chlorkiem amonowym (na 100 ml żywicy 6 ml katalizatora). Zetknięto ze sobą obie powierzchnie, przykryto folią polietylenową i obciążono 20-centymetrową warstwą wilgotnego piasku. Po kilku godzinach obraz wyjęto spod obciążenia. Odwrocie deski powleczone 40-procentowym roztworem

⁵ W. Domasłowski, *Własności żywic sztucznych oraz ich zastosowanie do prac konserwatorskich*, „Materiały Zachodnio-Pomorskie” 6, (1960).

⁶ tamże.

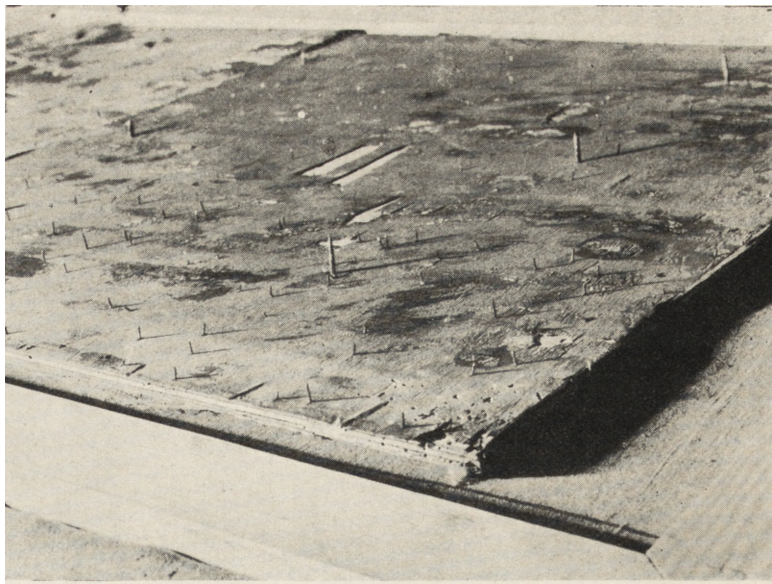
żywicy mocznikowej z katalizatorem⁷. Należy podkreślić, że zastosowanie w tym wypadku nieodwracalnej żywicy mocznikowej było możliwe przy równoczesnym wprowadzeniu termoplastycznej warstwy woskowo-żywicznej. Z kolei przystąpiono do doczyszczania warstwy malarskiej. Różnice występujące między oryginałem a przemalowaniami okazały się bardzo duże i dotyczyły nie tylko zmiany koloru, ale i formy (ryc. 1, 3, 4). Oryginalna warstwa malarska jest bardzo zniszczona. Niektóre partie, zwłaszcza karnacji, pozbawione są oryginalnego werniksu, a nawet laserunków. Rysunek twarzy Marii jest bardzo przemyty. Dużym zniekształceniom, w wyniku przemalowań, uległa głowa Marii (ryc. 5, 6). Zmieniony został owal, modelunek i kolor twarzy. Rudoblond włosy zostały przemalowane ciemnym brązem. W partii ornamentu wokół głowy Marii ujawniły się zakitowane otwory po ozdobach metalowych⁸.

Zupełnie zniekształcona została postać Dzieciątka (ryc. 4, 7). Maksimum nieudolności wykazał malarz w rekonstrukcji draperii. Dowolnie przemalowując zachowane partie szat, zagubił logiczną budowę fałdów oraz części ubioru. I tak np. szarą futrzaną podszewkę niebieskawej sukni Marii, odwijającą się na kolana, potraktował jako luźną draperię zwisającą swobodnie z kolan, powiększył ją przez domalowanie partii z prawej strony, a w miejscu odgięcia futra domalował drobne frędzle. Skrzydła anioła z lewej strony zrekonstruowano bez znajomości formy (ryc. 1). Ponadto obraz nieco powiększono od góry (porównaj ryc. 5, 6).

Drobne uszkodzenia powierzchni malowidła wypunktowano techniką gwaszową. Przy punktowaniu uszkodzeń warstwy malarskiej uwzględniono wzmocnienie rysunku twarzy Marii. Rekonstrukcje brakujących partii wykonano techniką temperową. Powierzchnię malowidła pokryto werniksem mastyksowym. W maju 1960 r. obraz przewieziono do Gościeszyna.

⁷ Powyższa metoda, zastosowana po raz pierwszy w Państwowych Pracowniach Konserwacji Zabytków, Oddział w Toruniu, w 1958 r. przy zmianie podobrazia obrazu „Zaśnięcie M. Boskiej” z Nowego Korczyna, była wynikiem współpracy z doc. L. Torwirtem, kierownikiem Katedry Technologii i Technik Malarskich UMK i mgr. W. Domańskim, adiunktem tejże Katedry. Do obrazu z Nowego Korczyna o wym. 93 × 152 cm zastosowano bekalizowaną płytę żeberkową, wykonaną na zamówienie przez Bydgoskie Zakłady Przemysłu Sklejek w Bydgoszczy. Prace konserwacyjne obrazu z Nowego Korczyna przeprowadzili w 1958 r. Ewa i Jerzy Wolscy, natomiast rekonstrukcję warstwy malarskiej kontynuował w 1960 r. art. kons. Wojciech Kurpiak. Przeprowadzona na terenie pracowni w zmienianych warunkach wilgotności, dwuletnia obserwacja stanu zachowania obrazu nie wykazała żadnych zmian.

⁸ Obraz przed pierwszą konserwacją posiadał sukienkę metalową, przechowywaną do dziś w Gościeszynie.



Ryc. 11. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, usuwanie sklejki



Ryc. 12. Gościeszyn, Ogród Mistyczny, odwrocie, stan przed konserwacją

Wszystkie zdjęcia do niniejszego artykułu wykonał J. Wolski.

Koloryt obrazu z brunatno-bordowo-szarego zmienił się na złotawo-rudy, który mu nadaje brązowawa, przetykana zielenią kolumna ornamentalna, rudawy mur i czerwień płaszcza z różowawą podszewką. Uzupełnienie stanowi błękitnawy kolor nieba oraz dwa rodzaje zieleni: oliwkowa — roślin i niebieskozielona — sukni.

Odsłonięcie oryginału, choć w dużym stopniu uszkodzonego, pozwala na ustalenie powstania obrazu i zrewidowanie dotychczasowych

⁹ T. Dobrowolski, *Wystawa Polskiej Sztuki Gotyckiej*, „Rocznik Krakowski” XXVI (1935); ten-

poglądów. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z importem niderlandzkim, na co zresztą zwrócił w swoim czasie uwagę prof. T. Dobrowolski, porównując obraz goscieszyński z *Madonną Diericka Bouts*, choć w swoim rozdziale o malarstwie gotyckim w *Historii Sztuki Polskiej*⁹ skłania się do umiejscowienia obiektu w kręgu malarstwa powstałego na gruncie lokalnym. Rozważania nad tym zagadnieniem stanowią temat osobnego opracowania.

Ewa Wolska

że, *Historia Sztuki Polskiej*, Kraków 1962, t. I, s. 396.

PRZENIESIENIE MALOWIDŁA ŚCIENNEGO Z KAMIENICY PRZY UL. KANONICZEJ 23 W KRAKOWIE NA RUCHOME PODOBRZIE

Malowidło ściennie o wymiarach 103 × 152 cm, znajduje się we wnęce nad portalem budynku przy ul. Kanoniczej 23 w Krakowie¹ i pochodzi zapewne z początku XIX w. (ryc. 1 i 2). Tematem malowidła jest św. Iwo Hélyory wśród biednych (patron prawników, wdów i sierot). Święty stoi w czarnej sutannie, prawą ręką opiera się o nakryty stół, na którym leży czerwona sakiewka z wysypującymi się monetami, książka i biret. W górnym lewym rogu zwisa ciężka czerwona draperia. U stóp świętego klęczą trzy postacie biedaków błagające o pomoc. Malowidło jest kopią ścienną obrazu sztalugowego, olejnego z r. 1735², dlatego stylowo bardziej należy do XVIII niż

XIX wieku. Pewne dane pozwalają na hipotetyczne przypisanie autorstwa Józefowi Peszce³.

Malowidło na podobrazu ceglany, wykonane jest na jednej warstwie zaprawy wapieno-piaskowej. Cienką warstwę malarską wykonano najprawdopodobniej techniką olejną⁴.

O dokonaniu zabiegu „transferu” malowidła zdecydował stan jego zachowania i postępujący charakter zniszczeń narzutu z warstwą malarską. Występujące zniszczenia narzutu były spowodowane: otworami po gwoździach, powstaniem pęcherzy podplątowych, obejmujących około 30% powierzchni, rys i pęknięć w wyniku zmian fizycznych, „łuszczycy” i „pylicy”, których przyczyną było chemiczne dzia-

¹ Dom przy ul. Kanoniczej 23 niegdyś był własnością braci J. Długoszków, którzy go przeznaczili na pomieszczenie akt konsystorskich. W późniejszych czasach mieściła się tam kancelaria Konsystorza Generalnego. K. Horszowski, *Domy w Krakowie niegdyś braci Janów Długoszków, kanoników katedralnych krakowskich*, Kraków 1882. St. Tomkiewicz, *Ulice i place Krakowa w ciągu dziejów, ich nazwy i zmiany postaci*, „Biblioteka Krakowska” nr 63—64, Kraków 1926.

² W Kurii Metropolitalnej w Krakowie, znajduje się obecnie obraz przedstawiający Św. Iwonę, który jest najprawdopodobniej pierwowzorem omawianego malowidła. Na odwrociu obrazu przyklejona jest do płótna kartka z napisem, mówiącym o poświęceniu tegoż obrazu kancelarii konsystorskiej w 1735 r. Kancelaria konsystorska mieściła się w tym czasie na ul. Kanoniczej 23. Acta Visit., A. S. Załuski, *Ecclesiarum Cracoviensum 1748*, A. K. M. Kr. Karta 579... — „Visitatio Capellae S. Mariae Magdalenae penes Collegium Juridicum”.

³ W roku 1813 przyjeżdża do Krakowa malarz Józef Peszka i zostaje lokatorem kamienicy przy ul. Kanoniczej 23. Może ze względu na bliskie powiązania z kancelarią konsystorską i biskupią zostaje zaproszony przez biskupa Woronicza do współpracy z Mi-

chałem Stachowiczem przy dekoracji Pałacu Biskupiego. Wykonuje tam malowidła ściennie techniką olejną. Można by więc przypuścić, że przy likwidowaniu kancelarii razem z obrazem (pierwowzorem), poproszono go o wykonanie kopii na ścianie kamienicy, w której mieszkał. Kopia jest malowana także techniką olejną. Mógł ją wykonać on lub ktoś z jego kręgu. St. Tomkiewicz, *Pałac Biskupi w Krakowie*, „Biblioteka Krakowska” Nr 78, Kraków 1933. E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, Warszawa 1851, t. II. A. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych 1854—1904*, Kraków 1905.

⁴ W celu zidentyfikowania techniki malarskiej przeprowadzono następujące badania spoiwa: a) badano próbę 0,25% roztworem ninhydryny w acetonie. Wynik negatywny stwierdził brak związków białkowych; b) wyplukane chloroformem spoiwo z próbki naniesiono na bibułę filtracyjną i oglądano w świetle lampy analitycznej równocześnie z próbką wzorcową. Próba wykazała obecność tłuszczu, najprawdopodobniej oleju lnianego. Badanie składu narzutu z malowidła wykonano metodą prażenia próbki w tyglu porcelanowym w temperaturze ok. 900°C. Na tej podstawie obliczono procentową zawartość składników: piasku — ok. 66,75% węgla wapnia — ok. 24,4%, domieszek — ok. 8,85%.