

Jiří Josefík, František Sisel

Przeniesienie malowidła ściennego z Husopeče

Ochrona Zabytków 17/3 (66), 36-48

1964

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.

PRZENIESIENIE MALOWIDŁA ŚCIENNEGO Z HUSOPEČE

Pod pojęciem przeniesienia rozumiemy odjęcie i przeniesienie malowidła ściennego z jednego podłoża na inne. Nie jest to żaden nowy zabieg konserwatorski, bywał on już dawniej często stosowany, jest to jednak praca stawiająca bardzo wysokie wymagania i odpowiedzialna, którą można przeprowadzić rozmaitymi sposobami, lecz która nie zawsze kończy się sukcesem. Zgodnie z zasadami ochrony zabytków, podejmuje się tego rodzaju roboty restauratorskie jedynie w ostatecznych wypadkach, gdy malowidło jest zagrożone, toteż takie prace dotyczące przenoszenia występują tylko rzadko w praktyce konserwatorskiej.

Z ostatnich robót związanych z przenoszeniem, jakie przeprowadzono u nas po drugiej wojnie światowej, najznaczniejsze prace tego rodzaju zostały dokonane: w Duchcov, a mianowicie odjęcie ściennego malowidła W. L. Reinera z kopuły kaplicy szpitala zamkowego oraz przeniesienie malowidła barokowego ze stropu burgrabstwa na zamku praskim do przedsionka sali Władysławowskiej.

Przy obu pracach wykorzystano ostatnio dla konserwacji najświeższe zdobycze wiedzy i najnowsze materiały. Poważne znaczenie ma okoliczność, że szereg konserwatorów z praskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie przy okazji owych prac został wprowadzony na wydziale prof. Slánskýego kurs techniki przenoszenia malowideł, mógł przejść przeszkolenie.

Przeniesienie malowidła w Husopeče musiało jednak przedsięwziąć według całkiem nowej metody, tak jak wymagała tego struktura dzieła, która jest zupełnie swoista przez swą technikę i artystyczne środki wyrazu. Technika owego malowidła nie została dotychczas zupełnie dogłębnie zbadana. Już przy pobieżnym studium zostało stwierdzone większe pokrewieństwo z malarstwem tablicowym, aniżeli z ówczesnym malarstwem ściennym.

Malowidło znajdowało się na północnej ścianie kaplicy bocznej. Jest to fragment więk-

szego obrazu z przedstawieniem Zaśnięcia N.M.P. Zachowana była tylko środkowa część obrazu z postacią Marii i siedmioma apostołami (il. 3). Malowidło dopiero w 1948 roku przy okazji renowacji kościoła zostało odkryte za barokowym ołtarzem, który je właściwie uchronił przed odbiciem wyprawy ściennej.

Pani dr Vlasta Kratinová opublikowała w czasopiśmie „Umění” R. V(1957), s. 24—29, rozprawę o tym obrazie pod tytułem *Zaśnięcie Dziewicy Marii w Husopeče koło Brna*. Autorka umieszcza powstanie malowidła w latach 1500—1505 i ocenia je jako jedno z najlepszych, zachowanych u nas malowideł z tego czasu; wywodzi ona dalej, że kompozycja została swobodnie przejęta z miedziorytu B 33 Martina Schongauera.

Taką doskonałość owego malowidła osiągnięto za pomocą pewnego rysunku w ciemnej barwie czerwobrunatnej oraz rozłożenia wyrazistych barwnych plam czerwieni, zieleni, błękitu, ugru i bieli draperii (il. 3, 18). Twarze są modelowane w odcieniach cielistych, w cieniach tonacja barwna przechodzi nieco w szarość, światła naniesione są farbą białą. Cały obraz został zakomponowany czarną farbą na nie przygotowanej specjalnie wyprawie (il. 14, 16, 17). Na tym rysunku całe malowidło wykonano swobodnie na suchej wyprawie grubymi warstwami farby. Czarnobarwna podmalówka jest obnażona tam, gdzie obraz jest najwięcej uszkodzony, a w innych miejscach rysunek prześwieca i stanowi pentimenta (il. 14, 16, 17). Istniejące uszkodzenie powstało w największej części w drodze mechanicznej i na dolnych partiach obrazu przez odpadanie wyprawy na skutek wilgoci podnoszącej się w murze (il. 1, 3). Poza tą dolną częścią (ok. jedna szósta obrazu) wszystkie impastowo naniesione warstwy farby były zachowane w dobrym stanie i bez typowych objawów starzenia się, bez spękań. Zwartość szczelnych warstw farby tworzyła nieco połyskliwą powierzchnię. Malowidło było, oprócz warstwy brudu i resztek pobiał, pokryte wieloma retu-

1. Husopeče. Malowidło przedstawiające „Zaśnięcie N.M.P.”. Uprzątnięcie zwalisk od obrazu

1. Husopeče. „Mort de la Vierge”. Le nettoyage des débris.

2. „Zaśnięcie N.M.P.”, fragment. Po zdjęciu przema-
lowań ujawniły się kity gipsowe, które musiały być
usunięte

2. „Mort de la Vierge”. Détail. Après avoir enlevé
les couches repeintes, apparition de couches de mastic
en plâtre qui dûrent être enlevées





3. „Zaśnięcie N.M.P.”. Całość zachowanej partii malowidła przed odjęciem

3. „Mort de la Vierge”. La partie préservée de la fresque avant son enlèvement

szami i gipsowymi kitowaniami (il. 2, 3). Niektóre kontury wykonane czarną farbą i pierścieniowe nimby nie są pierwotne, brunatna barwa tych ostatnich jest tylko resztką zaprawy pozłotniczej.

Wyprawa ścienna była z gruba naniesiona na mur ceglany i namalowany na niej obraz

pokrywa wszystkie nierówności wyprawy (il. 14, 16, 17, 18). Te nierówności powierzchni stały się charakterystycznym i nieodłącznym składnikiem artystycznego oddziaływania całego malowidła. Z punktu widzenia konserwacji artystycznej konieczne było tak dostosować cały przebieg przeniesienia, aby przenie-



4. „Zaśnięcie N.M.P.”. Pierwsze zaklejenie gaza

4. „Mort de la Vierge”. La première couche de gaze collée

sione malowidło pozostało zachowane również wraz z jego reliefem powierzchni. O ile nam wiadomo, wymaganie takie przy przenoszeniu malowideł średniowiecznych nie było dotychczas uwzględniane. Zwrócenie uwagi na konieczność zachowania również tego składnika wyglądu powierzchni malowidła, podkreślenie znaczenia oddziaływania artystycznego i rozwiązanie zagadnień wiążących się z pracami konserwatorskimi przy przeniesieniu było najważniejszym wkładem naszej pracy. Ta struktura plastyczna średniowiecznych malowideł ściennych jest mianowicie mniej znana dlatego, że nie są one zazwyczaj dostępne dokładniejszemu i dogłębnemu zbadaniu i ponieważ przez bezpośrednie oświetlenie elektryczne plastyka powierzchni malowidła ulega zatraceniu. W pierwotnym środowisku, zwłaszcza przy oświetleniu sztucznym, owa plastyka powierzchni niewątpliwie posiadała swoje znacze-

nie. Potwierdzi nam to rzut oka na jakiegokolwiek malowidło średniowieczne, oświetlone skośnym światłem.

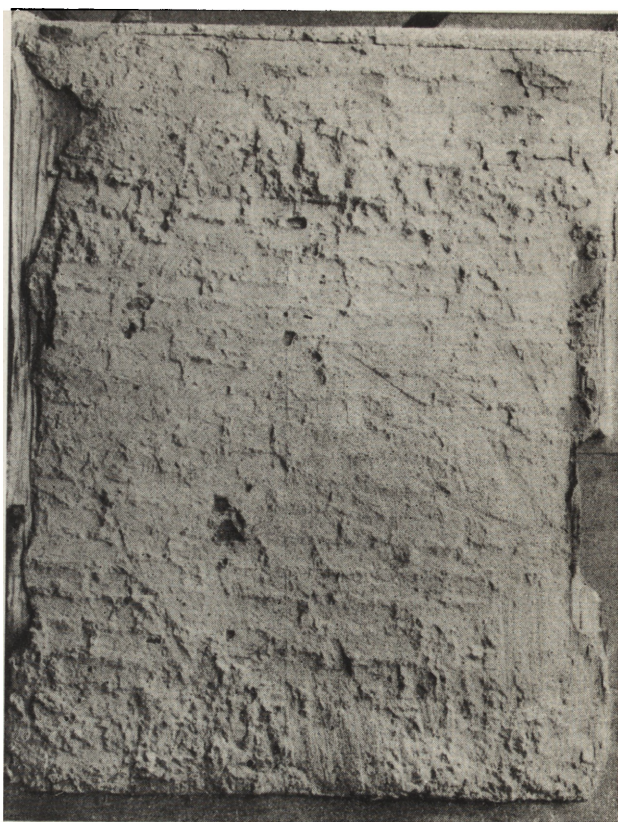
Niezwłocznie po zawaleniu się wieży, zniszczeniu naw kościelnych i sklepienia kaplicy bocznej (w której znajdowało się malowidło) zostało ono w 1961 roku zabezpieczone przed bezpośrednimi wpływami atmosferycznymi przez zaklejenie. Dopiero po zdecydowaniu rozbiórki stojącego jeszcze prezbiterium i kaplicy bocznej powzięto postanowienie ratowania malowidła przez przeniesienie. W kwietniu 1962 roku zostały rozpoczęte właściwe prace.

Najpierw musiano usunąć kilka metrów sześciennych gruzu, którym zasypała była dolna część obrazu wraz z zaklejeniem ochronnym (il. 1). Do ściany z malowidłem dostawiono niewielką dobudówkę i usunięto prowizoryczne zaklejenia. Po usunięciu wszystkich warstw nie pierwotnych, bez względu na to czy



5. „Zaśnięcie N.M.P.”. Obraz odjęty od muru i opuszczony do położenia poziomego

5. „Mort de la Vierge”. La peinture enlevée du mur et posée horizontalement



7. „Zaśnięcie N.M.P.”. Odwrocie odjętego obrazu

7. „Mort de la Vierge”. Le revers de la peinture enlevée



6. „Zaśnięcie N.M.P.”. Transport obrazu ze zwałów rumowiska

6. „Mort de la Vierge”. Le transport de la peinture hors des éboulements



8. „Zaśnięcie N.M.P.”. Usuwanie zbytecznej wyprawy na odwrociu

8. „Mort de la Vierge”. L'enlèvement du crépi superflu

był to brud, środki utrwalające, retusze, bądź kity gipsowe, oraz po wyschnięciu muru malowidło zostało wzmocnione przez utrwalenie powierzchniowe, względnie przez zastrzyki polimerów octanu winylu i metakrylanu metylu w dyspersjach wodnych. Za pomocą tych materiałów warstwa malarska i na niewielką głębokość również warstwa wyprawy zostały wystarczająco wzmocnione, tak że mogły bez uszkodzenia wytrzymać znaczne obciążenie mechaniczne przy odspojeniu warstwy wyprawy od muru.

Pracę prowadzono w ten sposób, aby na powierzchni nie pozostały żadne resztki środków utrwalających. Przez całkowite wzmocnienie i następujące potem zaklejenia ochronne zabezpieczono wszystko tak, aby całe malowidło móc odjąć w jednym kawałku, żeby nie dzielić go na kilka części, gdyż jego ogólna powierzchnia wynosi 4 m² (180×220 cm). W drodze prób, które zostały przedsięwzięte na tym samym obiekcie przy pięciu przeniesieniach drobnych fragmentów malowidła, rozwiązane zostały wszystkie złożone problemy, a także całkowicie potwierdzona słuszność takiego rozwiązania. Ażeby podczas odcinania i przenoszenia móc zachować we wszystkich szczegółach plastykę powierzchni malowidła, zostało ono zabezpieczone wielokrotną warstwą zaklejeń (il. 4, 9, 10, 11, 12, 13). Dzięki właściwemu zestawieniu i dokładnemu określeniu wzajemnego stosunku środków klejących, plastyfikatorów i zaklejeń (gaza, perkal, płótno, papier, karuk, skrobia, glutolina, gliceryna) udało się po odjęciu minimalnie grubych (ok. 5 cm) zaklejeń zachować całą powierzchnię w pierwotnej płaszczyźnie, bez niebezpieczeństwa zniszczenia bądź deformacji jednostkowych szczegółów plastyki powierzchni malowidła. Zaklejenia były zamocowane do konstrukcji drewnianej. Po opukaniu i odspojeniu wyprawy od muru malowidło pozostało wraz z wyprawą wolno zawieszona na konstrukcji drewnianej. W tym stadium pracy podsunęto płytę ze sklejk i malowidło zostało obrócone do pozycji leżącej (il. 5, 6). Odjęcie malowidła w całości z zachowaną w pełni plastyką powierzchni i z całą warstwą wyprawy powiodło się bez jakiegokolwiek uszkodzenia (il. 7). Odjęta warstwa wyprawy o grubości od 1 do 4 cm została następnie zeszlifowana do grubości jednego milimetra (il. 8).

Dalsze zadanie polegało na stworzeniu podłoża, na którym malowidło miało spoczywać. Podłoże to musiało odpowiadać następującym wymaganiom: zachować plastykę powierzchni malowidła, posiadać mimo wielkich rozmiarów obrazu jak najmniejszy ciężar, wytrzymałość mechaniczną, minimalną rozszerzalność termiczną i minimalną zdolność absorpcji. Postanowiono zastosować rozmaicie modyfikowane żywice epoksydowe, tkaninę z włókna szklanego i mączkę marmurową. Ta warstwa laminatu z włóknem szklanym odpowiedziała wszystkim postawionym jej wymaganiom. Plastyka po-



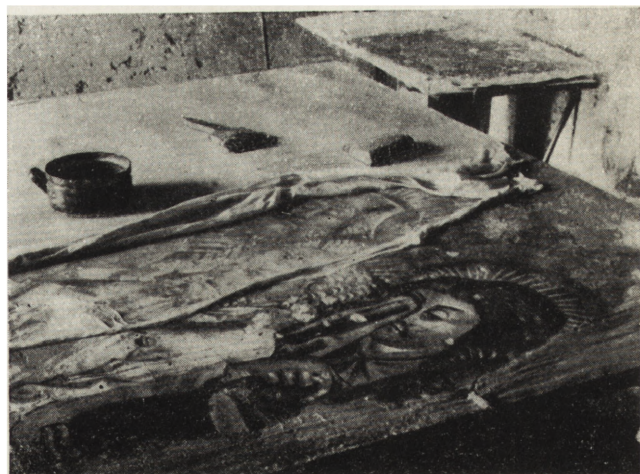
9. „Zaśnięcie N.M.P.”. Zdejmowanie zaklejeń papierowych po przeniesieniu na podłoże laminatowe

9. „Mort de la Vierge”. L'enlèvement des couches de papier collées après l'application de la base laminée



10. „Zaśnięcie N.M.P.”. Zdejmowanie zaklejeń papierowych

10. „Mort de la Vierge”. L'enlèvement des couches de papier



11. „Zaśnięcie N.M.P.”. Zdejmowanie zaklejeń płótnem i gazą

11. „Mort de la Vierge”. L'enlèvement des couches de toile et de gaze



12. „Zaśnięcie N.M.P.”. Zdejmowanie zaklejeń gaza

12. „Mort de la Vierge”. L'enlèvement des couches de gaze



13. „Zaśnięcie N.M.P.”. Zdejmowanie zaklejeń gazą — szczegół

13. „Mort de la Vierge”. L'enlèvement des couches de gaze — détail

14. „Zaśnięcie N.M.P.”. Szczegół głowy Panny Marii po dokonaniu przeniesienia i punktowań końcowych; zdjęcie wykonane w oświetleniu skośnym, aby wydobyć na jaw szpachlowanie i fakturę wyprawę

14. „Mort de la Vierge”. Le détail de la tête de la Sainte Vierge après avoir fait le transfert et les retouches finales dans une lumière oblique pour démontrer la manière de poser les couleurs et la facture du crépi





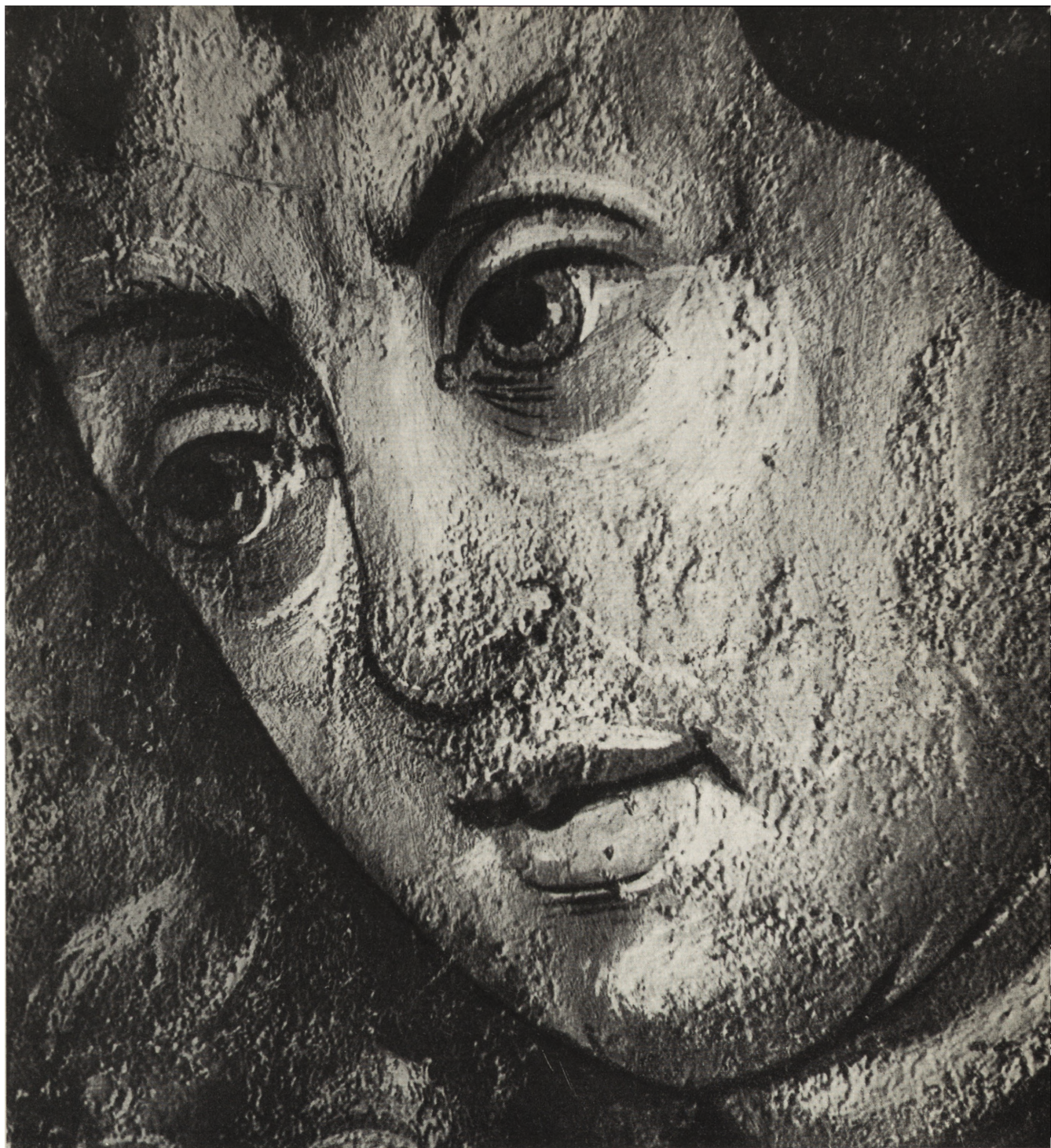
15. Fragment malowidła przedstawiający „Zaśnięcie N.M.P.”. Uzupełnianie ubytków kitem odpowiadającym strukturą fakturze malowidła

15. „Mort de la Vierge”. Le remplissage des parties abîmées avec du mastic dont la structure correspond à la facture de la fresque

wierzchni została całkowicie zachowana, gdyż podłoże z laminatu ze szkłem, naniesionego na spodnią stronę obrazu, utrwaliło relief na warstwach zaklejeń i tak stworzyło jego odcisk.

Na zeszlifowaną warstewkę wyprawy naniesiono wzmacniającą warstwę kazeiny i na

to pokład izolacyjny z żywic epoksydowych o znaku „S1300”. Żywica poliamidowa jako utwardzacz posiada także właściwości lakieru i wykazuje reakcję obojętną. Ta żywica poliamidowa została użyta do wytworzenia nieprzepuszczalnej błony, a zarazem ze względu



16. „Zaśnięcie N.M.P.”. Szczegół — głowa św. Jana; widoczna struktura wyprawy, impastowo naniesione światła, pewny rysunek oczu, nosa i ust. Stan po konserwacji
16. „Mort de la Vierge” — détail, la tête de St. Jean, la facture du crépi est visible, ainsi que les couches empâtées, le dessin certain des yeux, du nez, de la bouche — après la restauration

na znikomą zdolność zwilżania, tak że nie przeniknęła pod powierzchnię zeszlifowanej warstewki wyprawy i warstwę malarską. Dalsze pokłady wykonano przy użyciu żywicy epoksydowej o znaku „2100”. Pomędzy poszczególne pokłady zostały włożone tkaniny z włókna szklanego; ta warstwa laminatu ze szkłem miała grubość 5 mm. W ostatnią warstwę wklejono ramę drewnianą bez usztywnień, a wierzchni pokład nasyciono mączką

marmurową jako wypełniaczem. Żywica epoksydowa „2100” jest żywicą laną, otrzymywaną przez kopolimeryzację z metakrylanem butylu. Silnie alkaliczny utwardzacz (polietylen, poliamid) po wymieszaniu z żywicą już więcej nie oddziałują alkalicznie. Skurcz żywicy z wypełniaczem (tkanina z włókna szklanego i mączka marmurowa) również jest na wielkiej powierzchni tak znikomą, że nie był w ogóle zauważalny. Także i wzrost tempera-



17. „Zaśnięcie N.M.P.”. Szczegół głowy apostoła w oświetleniu skośnym, przy czym jest dobrze widoczna struktura wyprawy

17. „Mort de la Vierge” — détail de la tête de l'apôtre dans une lumière oblique — la structure du crépi est bien visible



18. „Zaśnięcie N.M.P.”. Całość obrazu po ukończeniu przeniesienia i minimalnych punktowaniach; widok w oświetleniu skośnym

18. „Mort de la Vierge”. L'ensemble de la peinture après le transfert et les retouches minimales, vu dans une lumière oblique

Wszystkie zdjęcia do artykułu wykonał Jiří Josefík

tury przy utwardzaniu nie miał żadnych następstw, gdyż warstwa była cienka.

Starzenie się nie wpływa na skurcz, jak to przyjmowano dawniej. Przez starzenie się mogą wartości niektórych wskaźników ulec zmianie, co wyraża się w ogólnym obniżeniu elastyczności żywicy sztucznej. Materiał staje się kruwszy, ale samoczynna łamliwość nie występuje. Nikła znajomość przebiegu starzenia się jest najgłówniejszym argumentem przeciwko stosowaniu materiału syntetycznego do prac konserwatorskich. Trwałość materiału jest wszakże pojęciem względnym i należy ją zawsze oceniać z rozmaitych punktów widzenia, poszczególne materiały porównywać zaś ze sobą. Żywice epoksydowe, dzięki ich właściwościom i możliwościom modyfikacji, zdobywają sobie prawo obywatelstwa w najbardziej krańcowych warunkach — tam, gdzie inne materiały nie mogą się ostać. Są one znane już od przeszło dwudziestu lat i — wnosząc z dotychczasowych doświadczeń — pogarsza się ich jakość na skutek starzenia się co najwyżej w takich granicach i stosunkowo tak niestanowiąc, że epoksydy z punktu widzenia wymagań konserwacji i w porównaniu z innymi, bieżąco używanymi materiałami mogą stanowić przy właściwym zastosowaniu dopełnienie i rozszerzenie technicznych możliwości praktyki konserwatorskiej.

Na koniec gruba warstwa zaklejenia lica została przez nawilżenie odjęta (il. 9, 10, 11,

12, 13), a uszkodzone miejsca po usuniętych kitach gipsowych, rozmaite zadraśnięcia, powstałe w następstwie zawalenia się wieży i sklepienia, zostały wypełnione w takiej samej barwie i uziarnieniu, jak pierwotna wyprawa (il. 15). Niezbędne były zaledwie minimalne punktowania uzupełniające (il. 14, 16, 17, 18).

Kończąc — można powiedzieć, że mieliśmy za zadanie rozwiązanie problemu odjęcia malowidła ściennego, jak również zachowania artystycznego oddziaływania pierwotnej polichromii oraz przeprowadzenia jednego i drugiego pod względem technicznym. Przy próbach zwracaliśmy szczególną uwagę na ujemne właściwości materiału, aby zapobiec ewentualnym niepożądanym zjawiskom w przyszłości. Ponieważ byliśmy świadomi zarówno dodatnich, jak też ujemnych właściwości materiału będącego przedmiotem prób, wybraliśmy opisany powyżej tok pracy i w ten sposób udało się nam wypełnić wszystkie wymagane warunki. Nie jest to na pewno jedyna droga i sposób, w jaki zadanie to mogło być rozwiązane.

Jiří Josefík
Akademia Sztuk Pięknych
Praga

František Sisel
Akad. Mal. i Konserwator.
Kroměříž

przełożył Zdzisław Bieniecki

TRANSFERT DE LA FRESQUE D'HUSOPEČE

Parmi les travaux les plus récents faits en Tchécoslovaquie concernant le transfert des fresques, il faut citer le transfert de la peinture murale à Husopeče près de Brno. L'oeuvre en question provient des années 1500—1505 et c'est un fragment d'une grande peinture murale représentant la Mort de la Ste Vierge. Le fragment préservé constitue la partie centrale de la fresque et représente la Ste Vierge et les sept apôtres. La fresque, qui se trouvait sur le mur nord de la chapelle de l'église, fut découverte seulement en 1948. Cette fresque frappe par sa technique, par son dessin tracé en noir directement sur le crépi et par ses épaisses couches de couleurs apposées librement en empâtement. La certitude du dessin et l'harmonieuse disposition des taches de couleurs décident de la valeur artistique de cette peinture, considérée comme l'une des plus précieuses peintures de cette époque qui se soient trouvées préservées en Tchécoslovaquie. L'état de préservation de cette fresque est relativement bon à l'exception de la partie inférieure, endommagée par l'humidité. Après l'écroulement de la tour de l'église, la destruction des nefs et de la voûte de la chapelle, dans laquelle se trouvait la peinture, cette dernière fut protégée contre les endommagements atmosphériques par des couches collées en 1961. Lorsque l'on décida de démonter ce qui restait des murs de l'église et de la chapelle, l'on résolut de sauver la fresque en la transportant, ce que l'on commença en avril 1962. La plus grande difficulté de ce transfert fut causée par le fait qu'il fallait préserver le relief de la surface de la peinture dû à l'inégalité du crépi qui était

l'un des plus puissants attraits artistiques de cette oeuvre. Après avoir nettoyé les débris et enlevé les couches de protection provisoires, toutes les couches superposées sur la peinture originale furent enlevées et la peinture même fut renforcée par une consolidation de sa surface et par des injections des polymères de l'acétate de vinyle et du méthacrylate de méthyle, dispersé dans l'eau. Ensuite la peinture fut protégée par plusieurs couches collées. Grâce à l'assortiment approprié des matières collantes, des plastificateurs et des couches protectrices (gaze, calicot, toile, papier, colle de poisson, amidon, glutoline, glycérine) on réussit à enlever toute la peinture sans dommage malgré ses grandes dimensions (180×220 cm). Après avoir poli le crépi au revers de la fresque jusqu'à 1 mm d'épaisseur, on renforça ce revers par une couche de caséine et une couche isolante de résine époxyde marquée „S1300". Ensuite en apposant des couches de résines époxydes et des tissus de fibres de verre, et finalement une couche de marbre en poudre pour les remplissages, on forma un laminat qui devint une nouvelle base pour toute la peinture. Après avoir encadré la peinture et la base dans un cadre en bois et après avoir enlevé les couches protectrices de la surface, les dégâts superficiels furent réparés et les retouches nécessaires réalisées. Le problème posé par le transfert d'une fresque de 4 mètres carrés de dimension, et cela en préservant le relief particulier de sa facture, ne put être réalisé d'une manière satisfaisante du point de vue artistique et technique que grâce à l'application de nouveaux matériaux synthétiques.