

# Norbert Szunke

---

## Konserwacja obrazu Witolda Wojtkiewicza "Portret Maryny Raczyńskiej"

---

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 7, 293-311

---

1971

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.

NORBERT SZUNKE

## KONSERWACJA OBRAZU WITOLDA WOJTKIEWICZA PORTRET MARYNY RACZYŃSKIEJ

W otwartej w maju 1968 r. galerii malarstwa Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach znajduje się obraz będący jednym z celniejszych portretów namalowanych przez Witolda Wojtkiewicza. „Jest to portret jednej z muz Młodej Polski, tragicznej miłości artysty, Maryny Raczyńskiej”<sup>1</sup>, datowany na 1905 r.

Portret przedstawia popiersie młodej kobiety na podzielonym poziomo dwuczęściowym tle. Górna część o tonacjach jasnych, pastelowych, wyobraża jak gdyby parapet okienny lub półkę, na której stoją doniczki z kwiatami. Dolna część mocno odcina się od górnej ciemnymi brązami. Na tym tle rysuje się głowa i szyja kobiety o ciepłych tonach. Głowa jest lekko wsparta na prawej ręce, ugiętej w łokciu, kciuk podpira brodę. Włosy ciemno blond (brązowawe), krótko po chłopięcemu obcięte, odsłaniają lewe ucho. Głowę, zwróconą trzy czwarte w lewo, charakteryzuje wysokie czoło, prosty nos, patrzące na wprost szarobłękitne oczy i lekko rozchylone usta (widoczne dwa zęby). Na szyi zawieszony zielonkawy naszyjnik. Suknia dość obficie drapowana — namalowana jest mieszaniną błękitów, fioleto, czerwieni i zieleni.

Obraz o formie leżącego prostokąta posiada wymiary: 61,5×65 cm. Dane technologiczne można zestawzić następująco:

- 1 — p o d o b r a z i e stanowi cienkie płótno lniane<sup>2</sup>, tkane maszynowo dość rzadko, o splocie prostym. Pomiar ilości nitek osnowy i wątku w 5 miejscach odwrocia obrazu wykazał, że przeciętnie na 1 cm<sup>2</sup> wypada 13×20 nitek.
- 2 — z a p r a w a: płótno zostało przeklejone lekko klejem zwierzęcym, po czym położono bardzo cienki, chudy grunt emulsyjny (klej zwierzęcy + olej)<sup>3</sup>, z wypełniaczem ZnO (biel cynkowa)<sup>4</sup>.
- 3 — w a r s t w a m a l a r s k a: obraz malowany temperą i laserowany olejno w partiach cieni<sup>5</sup>. Szczególnie suknia malowana jest techniką mie-

---

<sup>1</sup> Cytat z przygotowywanego do druku katalogu galerii malarstwa Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach.

<sup>2</sup> Badania wykonano odczynnikami Schweitzera.

<sup>3</sup> Badania zaprawy ninhydryną i na zmydlenie NaOH.

<sup>4</sup> Identyfikacja za pomocą mikrokrystalizacji.

<sup>5</sup> Próba na zmydlenie powierzchni warstwy malarskiej.



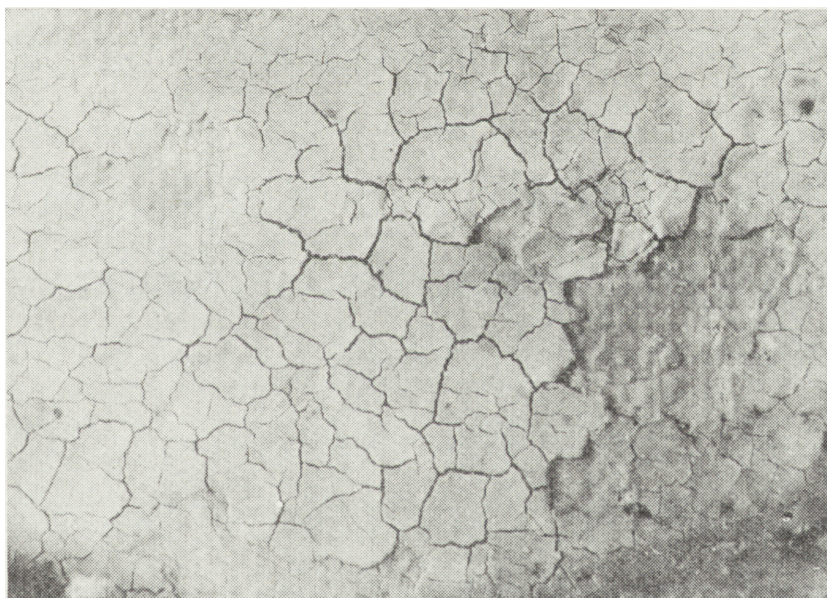
Ryc. 1. Lico — całość, stan przed konserwacją, światło skośne, widoczna faktura powierzchni obrazu i zniszczenia

szaną — użyto tutaj nie tylko laserunków olejnych, ale ten fragment malowidła zdradza także obecność balsamów. Balsamy zostały użyte albo przez artystę dla stworzenia pięknego, błękitnego tonu ultramaryny, albo przy konserwacji obrazu jako środka regenerującego tzw. „chorobę ultramaryny”<sup>6</sup>. Słabe przeklejenie płótna i „chudy grunt” spowodowały wsiąknięcie części spoiwa warstwy barwnej w cieką zaprawę i jego przejście na drugą stronę płótna. Stworzyło to negatywowy rysu-

<sup>6</sup> „Choroba ultramaryny” powstaje pod wpływem związków siarki, dając zmiany chemiczne wewnątrz warstwy farby w postaci znacznego zszarzenia i utraty pięknej barwy ultramaryny. Te zmiany chemiczne można odwrócić tylko na jakiś czas. W naszym wypadku mamy do czynienia z „chorobą ultramarynową”, powstałą przede wszystkim przez zmętnienie werniksu i laserunków pod wpływem wilgoci. Ten rodzaj „chcrobry” można zregenerować metodą Pettenkofera.



Ryc. 2. Lico — fragment, stan przed konserwacją, światło skośne, widoczna miseczkowata siatka spękań i ubytki w partii czoła



Ryc. 3. Lico — fragment, makrofotografia, stan przed konserwacją, światło rzcproszone, siatka spękań oraz ubytki zamalowane bez wypełniania kraterów w partii brody



Ryc. 4. Lico — całość, stan przed konserwacją, luminiscencja wzbudzona promieniami nadfioletowymi, rekonstrukcje malarskie występują w postaci czarnych plam

nek portretowanej kobiety przez ściemnienie płótna na odwrociu. Jednocześnie ubytek części spoiwa w samej warstwie malarskiej stał się przyczyną utraty przyczepności jej do podłoża, a tym samym osypywania się i powstawania ubytków.

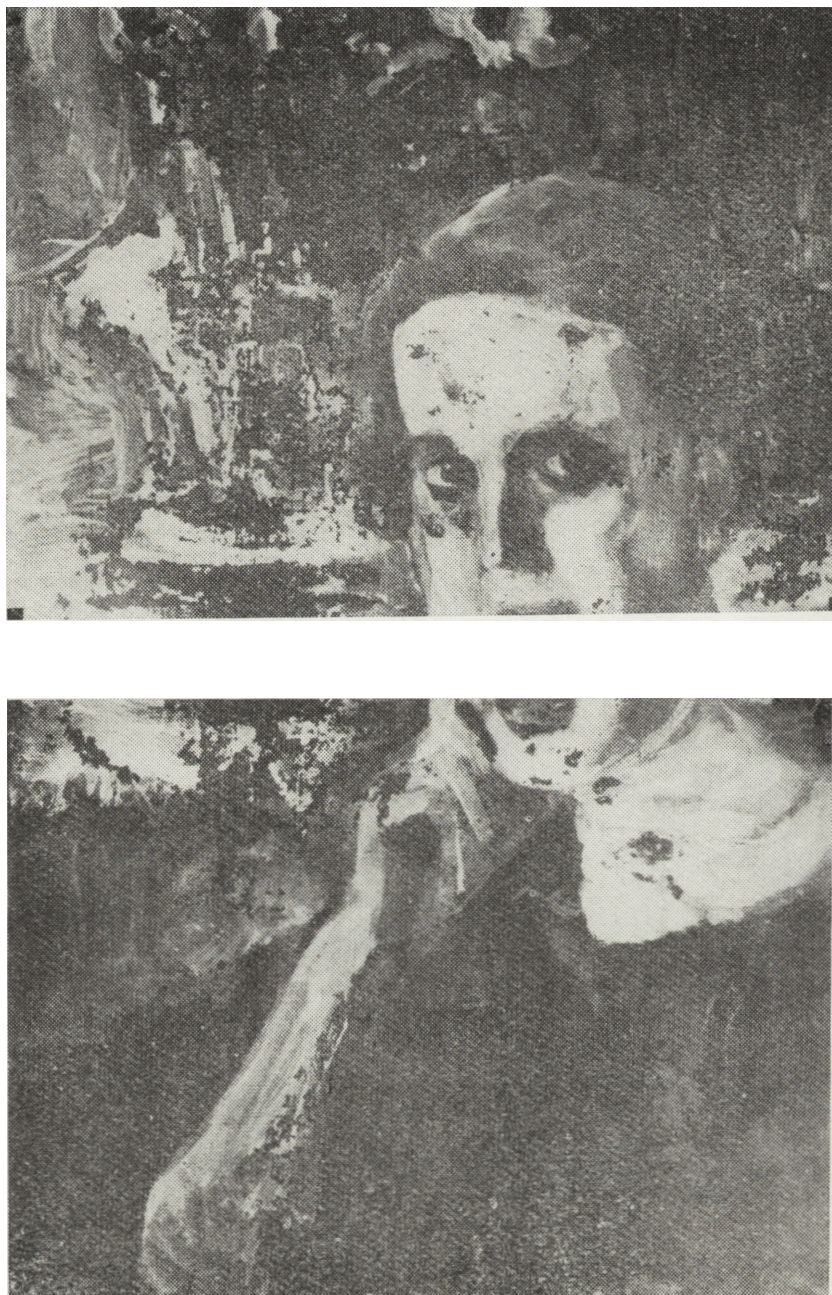
Lico obrazu pod względem fakturalnym jest mocno zróżnicowane. Zasadniczo możemy wyróżnić kilka sposobów malowania zastosowanych w tym obrazie:

- 1 — wykorzystanie cienko położonego białego gruntu jako elementu kompozycji kolorystycznej obrazu, przede wszystkim w partii głowy i ręki, ale również w tle między łodygami kwiatów. Widoczne to jest na fotografii w świetle przechodzącym<sup>7</sup>;

<sup>7</sup> Odpowiednie podświetlenie obrazu od strony odwrocia pozwala na stwierdzenie zarówno ubytków warstwy barwnej i gruntu, jak i techniki malowania przez artystę.



Ryc. 5. Lico — fragment, stan przed konserwacją, luminiscencja wzbudzona promieniami nadfioletowymi, rekonstrukcje malarskie w postaci czarnych plam



Ryc. 6. Lico — całść (złożona z czterech zdjęć), rentgenogram,



widoczne ubytki warstwy malarskiej i sposób kładzenia gęstej farby



- 2 — partie obrazu malowane farbami temperowymi na zaprawie, lecz tak cienko, że jest w tych miejscach dobrze widoczny spłot płótna. Ten sposób malowania obejmuje znaczną część tła;
- 3 — fragmenty malowane dość cienko, lecz laserowane olejno, szczególnie w miejscach cienia na twarzy;
- 4 — osobny rodzaj warstwy malarskiej to ciemnobłękitna suknia. Jak już wspomniano wyżej, suknia posiada głęboki ton aksamitu z jaśniejszymi światłami, uzyskany za pomocą laserunków olejnych położonych na warstwie ultramaryny i nasycenie tej partii balsamem. Stąd suknia posiada powierzchnię dość gładką;
- 5 — wreszcie miejsca pokryte farbą grubo, fakturalnie, szczególnie w partiach światła na twarzy, szyi i ręce, ale także w górnej części tła. Miejscami pokryte laserunkami.

Obraz w poważnej części malowidła jest dość dowolną rekonstrukcją malarską. Zła przyczepność warstwy barwnej do podłoża spowodowała szczególnie dużo ubytków w partii tła z lewej strony głowy. Ubytki występują również na powierzchni samej głowy, szyi, ręki i w tle z prawej strony głowy. Ubytki te są przeważnie podmalowane do barwy otoczenia, bez wypełniania kraterów powstałych po ubytku warstwy malarskiej i gruntu. Rekonstrukcja ubytków jest trudna ze względu na mocno zróżnicowaną tektonikę położonych impastowo farb. Ubytki występują przede wszystkim w miejscach pokrytych farbami: żółtymi, zielonymi, szarymi lub ich mieszaniną.

Występujące ubytki można sklasyfikować w trzech grupach:

- 1 — ubytki farby jednowarstwowej, cienkiej, nie zapunktowane (na ręce w okolicach łokcia, w niektórych miejscach tła);
- 2 — ubytki warstwy powierzchniowej, w miejscach składających się z kilku warstw barwnych, osłaniające inny kolor warstwy niżej leżącej, bez uzupełniania ubytków (na powierzchni sukni, ale także w tle);
- 3 — ubytki w grubej warstwie impastowej, bez wypełniania grubości tej warstwy, a tylko podmalowanie do koloru otoczenia (w partii twarzy, szyi, a także tła).

Najpoważniejsze ubytki ze względu na charakter obrazu (portret) występują w partiach twarzy, szyi i ręki. Na czole cztery większe ubytki podmalowane w kraterach ściemniałą farbą. Na policzku, brodzie i skroni lewej też cztery ubytki, a w partii szyi trzy większe i cały szereg drobnych. Równocześnie zarówno na twarzy, jak i w tle widoczne są przemalowania, np. na policzku i dwóch palcach ręki.

W wielu miejscach na powierzchni lica obrazu występują zabrudzenia w postaci punktów, spowodowane przez muchy lub pająki, a trudne do usunięcia. Zabrudzenia te występują szczególnie obficie na powierzchni jasnych karnacji ciała i jasnych kolorów tła.

Czoło, policzki i broda — mocno spękane, o ostrych brzegach siatki spękań, w formie miseczkowate (brzegi uniesione do góry), z tendencją do odzielania się od podłoża.

Suknia namalowana ultramaryną posiada powierzchnię zszarzałą i bez połysku. Płótno obrazu (patrzac od strony lica) ma następujące uszkodzenia mechaniczne:



Ryc. 7. Lico — całość, po zdjęciu z krosien, zdjęcie w świetle przechodzącym, miejsca jasne to partie pokryte jedynie cienkim gruntem i ubytki warstwy malarskiej

- 1 — rozerwanie z ubytkiem — w prawym dolnym rogu, podklejone łatką płócienną od strony odwrocia za pomocą kleju skrobiowego<sup>8</sup>;
- 2 — przecięcie na powierzchni sukni, poniżej dekoltu z prawej strony, o długości 1,5 cm;
- 3 — dziura przy samym lewym brzegu obrazu, w odległości 20 cm od dolnej krawędzi;
- 4 — dwie dziurki w narożnikach: lewym dolnym i prawym górnym.

Poza tym wykonane badania laboratoryjne wykazały zniszczenia podobrazia spowodowane przez hydrocelulozę i oksycelulozę<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Badanie za pomocą  $J_2$  w KJ.

<sup>9</sup> Badania za pomocą płynów Fehlinga i Nesslerera.

Rodzaje zniszczeń występujące w obrazie Wojtkiewicza określają jednocześnie konieczne do rozwiązania problemy konserwatorskie:

- 1 — wzmocnienie (utrwalenie) przyczepności warstwy malarskiej i zaprawy do podobrazia;
- 2 — wyrównanie powierzchni przez położenie miseczkowatej siatki spękań, o uniesionych do góry brzegach;
- 3 — sklejenie miejsc rozdartych w płótnie i wzmocnienie uszkodzonej celulozy, a tym samym struktury nośnej podobrazia;
- 4 — usunięcie wszystkich bądź też części przemaalowań, najbardziej obcych kolorystycznie i fakturalnie;
- 5 — oczyszczenie z zabrudzeń;
- 6 — regeneracja „choroby ultramaryny”<sup>10</sup>;
- 7 — kitowanie i punktowanie ubytków, pozwalające na scalenie kompozycji obrazu.

Problemy wymienione w punktach 1—3 mogą być rozwiązane przez dublowanie nowym płótnem, z tym że rozdarcia i ubytki płótna muszą być przedtem uzupełnione i sklezione.

Technika malowania obrazu temperą, duże partie utrzymane w jasnych tonacjach, a nawet pozostawienie wielu fragmentów w białej zaprawie — zmuszają konserwatora do użycia spoiwa dublażowego, nie powodującego ściemnienia tych jasnych partii obrazu. Ściemnienie miejsc białych czy bardzo jasnych zmieniłoby pierwotną koncepcję kolorystyczną autora obrazu. Stąd też wynika konieczność przeprowadzenia prób dublażu różnymi rodzajami spoiw, na małych, zagruntowanych kawałkach płótna.

Napięte na krosna płótno, o podobnej do oryginału gęstości i grubości, zagruntowano:

- a — w połowie — zaprawą emulsyjną: 20 g kleju stolarskiego w 100 ml wody zemulgowano ze 100 ml oleju lnianego i dodano jako wypełniacza 145 g bieli cynkowej;
- b — drugą połowę założono zaprawą klejową: 1 część kleju, 10% roztwór perełek + 2 części bieli cynkowej.

Po wyschnięciu zdjęto z krosien i pocięto na małe prostokąty o wymiarze 8×16 cm. Postanowiono zbadać dwa rodzaje zaprawy, ponieważ nie można było odpowiedzieć całkowicie pewnie, czy jest to grunt emulsyjny, czy klejowy przesycony olejem pochodzącym z laserunków warstwy malarskiej.

Prostokąty z oboma rodzajami zaprawy dublowano na nowe płótno lniane, stosując kilka różnych spoiw dublażowych. Dublowanie przeprowadzano do połowy długości prostokątów dla porównania zmian na ściemnienie płótna i zaprawy. Poza tym zbadano siłę adhezji spoiwa dublażowego<sup>11</sup>.

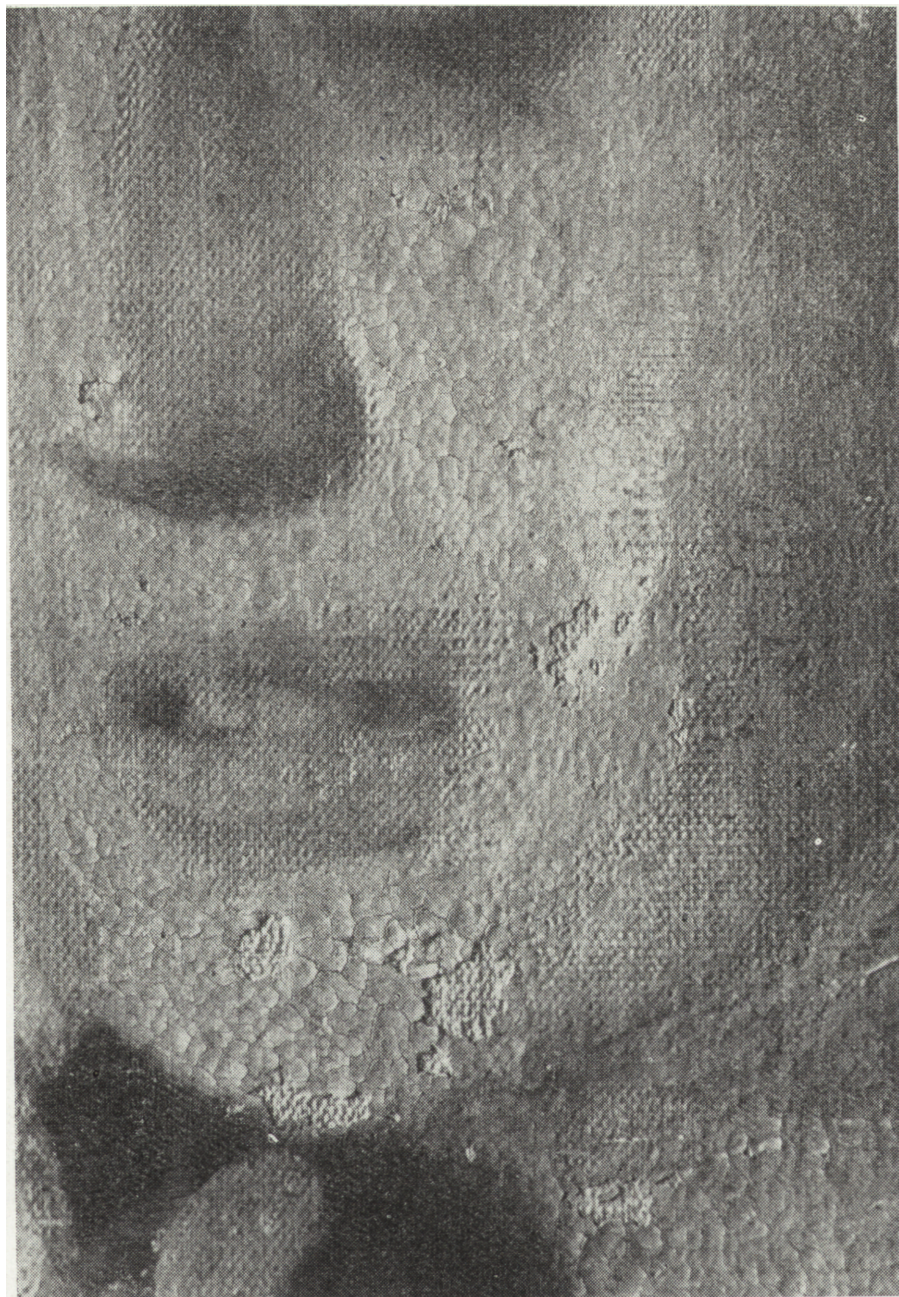
Wyniki zestawiono w poniższej tabeli.

Poszczególne spoiwa dublażowe sporządzono w następujący sposób:

- 1 — w o s k o w o - k a l a f o n i j n e — stopiono 5 cz. wosku + 3 cz. kalfonii + 0,1 cz. terpentyny weneckiej;
- 2 — p o l i a l k o h o l w i n y l o w y — 10% roztwór wodny, pokryto 1 raz połowę próbki zagruntowanej i płótno dublażowe;

<sup>10</sup> Regenerację wykonano metodą Pettenkofera — parami alkoholu etylowego.

<sup>11</sup> Siłę adhezji badano obciążając odpowiednimi odważnikami naklejone kawałki płótna dublażowego po zdublowaniu próbnych prostokątów.



Ryc. 8. Lico — fragment, makrofotografia, w czasie konserwacji, światło skośne, część twarzy po usunięciu przemalowań

- 3 — polioctan winylowy w emulsji — rozcieńczony wodą 1:1, pokryto 1 raz płótno dublażowe i 2 razy połowę zagruntowanej próbki;
- 4 — klajster emulsyjny według recepty Slansky'ego<sup>12</sup> — 25 g mąki żytniej zmieszano z 25 ml zimnej wody i rozcierano tak długo na łaźni wodnej, aż powstało jednorodne ciasto. Do gorącego klajstru dodano  $\frac{1}{3}$  wody klejowej (o koncentracji 1:10) i  $\frac{1}{4}$  terpentyny weneckiej i mieszano dalej do powstania jednorodnej emulsji, którą pokryto 1 raz próbkę i płótno dublażowe;
- 5 — klajster pszenny I według receptury włoskiej — 25 g mąki pszennej (wrocławska) w naczyniu na łaźni wodnej mieszano bez dodatku wody przez kilkanaście godzin, następnie mieszając zalewano stopniowo 35 ml zimnej wody; po kilku godzinach dodano 2 g terpentyny weneckiej, a następnie fluorku sodu rozpuszczonego w 5 ml ciepłej wody;
- 6 — klajster pszenny II według recepty J. Hoplińskiego<sup>13</sup> — 1 część mąki pszennej (wrocławskiej) + 2 cz. wody wymieszano do rozzynu konsystencji mleka. Rozczyn ten wiano do 3 cz. wrzącej wody mieszając.

Lp.	Rodzaj zaprawy	Rodzaj spoiwa	Ściemnienie	Adhezja
1	emulsyjna	woskowo-kalafonijne	bardzo duże	średnia
2		polialkohol winylu	nieznaczne	słaba
3		polioctan winylu	znaczne	bardzo duża
4		klajster emulsyjny	znaczne	słaba
5		klajster pszenny I	nieznaczne	duża
6		klajster pszenny II	nieznaczne	duża

Lp.	Rodzaj zaprawy	Rodzaj spoiwa	Ściemnienie	Adhezja
1	klejowa	woskowo-kalafonijne	bardzo duże	średnia
2		polialkohol winylu	nieznaczne	słaba
3		polioctan winylu	nieznaczne	bardzo duża
4		klajster emulsyjny	znaczne	średnia
5		klajster pszenny I	nieznaczne	średnia
6		klajster pszenny II	nieznaczne	duża

Z wyżej przedstawionej tabeli wynika, że zarówno w części emulsyjnej, jak i klejowej ze względu na ściemnienie podłoża malarskiego nie mogą być użyte następujące spoiwa: woskowo-kalafonijne, polioctan winylu i klajster

<sup>12</sup> B. Slansky *Technika malarstwa*, t. II, Warszawa 1965, s. 206.

<sup>13</sup> J. Hopliński *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław—Kraków 1959.



Ryc. 9. Lico — całość, w czasie konserwacji, światło rozproszone, widoczne założone kitówki

emulsyjny. Jeśli weźmiemy pod uwagę adhezję, to musi być również wyeliminowany polialkohol winylowy. Pozostają zatem do zastosowania tylko kłajstry pszenne.

Właściwe prace konserwatorskie poprzedziły szczegółowe badania obrazu, stanu jego zachowania, badania laboratoryjne budowy technologicznej oraz omówione już wyżej próby dublażu. Niezależnie od tego przed rozpoczęciem konserwacji wykonano szczegółową dokumentację fotograficzną lica i odwrocia: w świetle zwykłym, bocznym, luminiscencji w promieniach ultrafioletowych, makrofotografię i rentgenogramy.

Obraz zdjęto z krosien i przystąpiono do sklejanego rozdarć i ubytków płótna. Użyto do tego celu polialkoholu winylu<sup>14</sup>. Końce rozciętych nitok sklejanego na styk. Po usunięciu łątki i oczyszczeniu odwrocia z kleju skrobiowego,

<sup>14</sup> Zastosowano 10% roztwór wodny polialkoholu winylu.

wklejono w dziurę obrazu kawałeczek płótna lnianego na styk z postrzępionymi nitkami podobrazia.

Następnie przystąpiono do rozprasowania miseczkowatej siatki spękań, występującej na czole, policzku, nosie i brodzie sportretowanej. W tym celu najpierw od strony odwrocia, a następnie od lica prasowano wymienione miejsca ciepłym żelazkiem elektrycznym przez położone na obrazie: arkusz bibułki japońskiej, a na nim w kolejności: arkusz suchej bibuły filtracyjnej, lekko zwilżony arkusz bibuły i znowu arkusz suchej bibuły. Prasowanie to spowodowało tylko częściowe wyrównanie się miseczkowatych spękań.

Wykonane próby zabezpieczenia lica bibułką japońską nie dały zadowalającego wyniku, gdyż zastosowane spoiwa mogłyby spowodować ściemnienie warstwy malarskiej lub w wypadku spoiw wodnych byłyby zbyt niebezpieczne dla tempery, szczególnie przy zdejmowaniu, a właściwie zmywaniu zabezpieczenia. W przypadku innych spoiw, typu tworzyw sztucznych, przy usuwaniu zabezpieczenia rozpuszczalnikami aromatycznymi można by spowodować uszkodzenia laserunków. Próby wykazały, że nawet warstwa werniksu, położona jako izolacja pod spoiwo do zabezpieczenia, nie eliminuje całkowicie momentu zagrożenia warstwy barwnej tego rodzaju techniki malowania.

Ze względu na konieczność napięcia obrazu na krosna dublażowe, celem zabezpieczenia przed skurczeniem się podobrazia pod wpływem wilgoci z kłajstru, naszyto<sup>15</sup> pasy płótna lnianego o szerokości ok. 10 cm dookoła brzegów obrazu. Właśnie za pomocą tych pasów napięto obraz na krosna prowizoryczne.

Odwrocie obrazu posmarowano jeden raz kłajstrem pszennym I, a naciągnięte na drugie krosna płótno dublażowe pokryto kłajstrem pszennym II (z dodatkiem małej łyżeczki balsamu kanadyjskiego). Po włożeniu krosien z naciągniętym płótnem dublażowym w krosna z napiętym na nich obrazem przystąpiono do dublowania na stole marmurowym<sup>16</sup>. Pod licem obrazu położono arkusze bibułki japońskiej — luźno i plik arkuszy bibuły. Prasowano od strony odwrocia żelazkiem elektrycznym, również przez arkusze bibuły, często je zmieniając<sup>17</sup>. Prasowanie prowadzono przez dwa dni po kilka godzin dziennie bez przerwy. Po sprasowaniu, tak że na bibułach nie było już widać śladu wilgoci, pracę przerwano i pozostawiono do następnego dnia. Powierzchnia lica obrazu dobrze się wyrównała, zwłaszcza miseczkowata siatka spękań na twarzy i odbicia krawędzi krosien.

Następnie odrpruto pasy płótna przszyte do brzegów i przystąpiono do usuwania przemalowań. Należało teraz przede wszystkim podjąć decyzję o sposobie i zasięgu usuwania przemalowań i wadliwych rekonstrukcji malarskich. Po zbadaniu stanu zachowania, wielkości rekonstrukcji i możliwości przywrócenia im pierwotnego wyglądu — postanowiono usunąć przemalowania dokonane przede wszystkim w partii twarzy, szyi i ręki oraz w tle jedynie w miejscu bezpośrednio przylegającym do głowy, poniżej lewego ucha.

<sup>15</sup> Przyszyte do brzegów obrazu pasy płótna zabezpieczało podobrazie przed uszkodzeniem przy napinaniu na krosna dublażowe.

<sup>16</sup> Proces dublowania obrazu, zwłaszcza tego rodzaju, jest o wiele bardziej bezpieczny przy zastosowaniu podgrzewanego stołu próżniowego. Pracownia Konserwatorska w Szydłowcu taki stół już posiada i pierwsze próby dublażu rozpoczęły się w styczniu 1969 r.

<sup>17</sup> Arkusze bibuły można zastąpić odpowiednich rozmiarów papierem gazetowym, który ma też dużą zdolność pochłaniania wilgoci.



Ryc. 10. Lico — fragment, w czasie konserwacji, światło rozproszone, część twarzy z założonymi kitówkami





Ryc. 11. Lico — całość, stan po konserwacji, światło rozproszone

Rekonstrukcje te uznano za najbardziej rażące w całym obrazie, i to zarówno kolorystycznie, jak i fakturalnie. Inne, które zajmowały dość dużą część powierzchni obrazu, postanowiono pozostawić w dotychczasowym stanie. Przemalowania i rekonstrukcje dokonane były farbami o spoiwie rozpuszczalnym w wodzie. Usunięto również farbę, która przykrywała ciemne punkty ekskrementów po owadach, a nawet miejsca ściemniałego werniksu. Usuwanie farby z zamalowanych miejsc wykonano bardzo małymi tamponikami waty, na pincecie o ostrych końcach, maczanymi w wodzie destylowanej, i nimi lekko pocierano przemalowane miejsca, a następnie neutralizowano benzyną lakową. Czarne punkty na twarzy, dekolcie i ręce usunięto mechanicznie skalpelem. W tle natomiast wszelkie próby wypadły niepomyślnie, zaniechano więc tego zabiegu.

W partii sukni stwierdzono z jednej strony pokrycie warstwy farby cienką błonką kłajstru, który przeszedł podczas dublowania przez otworki w płó-

nie i cienko malowane fragmenty, a z drugiej powiększenie zszarzenia ultramaryny pod wpływem wilgoci ze spoiwa dublażowego. Po usunięciu kłajstru z powierzchni przystąpiono do regeneracji warstwy ultramaryny metodą Pettenkofera. Uzyskano odpowiednią barwę błękitu ultramaryny, lekki połysk i głębię tonu. Metodę regeneracji zastosowano także do fragmentów pokrytych laserunkami olejnymi, przede wszystkim na twarzy i szyi. I tutaj uzyskano dobre wyniki — twarz stała się bardziej wyrazista, a kolory bardziej czyste.

Ze względu na cienki grunt (płytkie kraterki po ubytkach) i niebezpieczeństwo uszkodzenia warstwy malarskiej przy wyrównywaniu i szlifowaniu kitówek kredowo-klejowych sporządzono kitówki z bielonego wosku i bieli cynkowej. Przed założeniem kitów ubytki pokryto werniksem celem zabezpieczenia farby temperowej przed tzw. „zatłuszczeniem” spowodowanym przez wosk.

Obraz napięto na nowe krosna o sfazowanych bokach i zaopatrzonych w kliny do regulowania napięcia obrazu.

Dla uzyskania bielszych kitówek pod punktowanie pomalowano je białą temperą. Bardzo płytkie ubytki zakładano przez pokrycie w granicach ubytku białą temperą, następnie werniksem, znowu białą temperą itd. — aż do wypełnienia ubytku.

Punktowania przeprowadzono również temperą. W ubytkach występujących w miejscach laserunków punktowania przelaserowano farbą olejną, uzyskując bardzo dobre scalenie punktowanych kitówek z barwą otoczenia. Po wyschnięciu obraz pokryto werniksem końcowym.

Wydaje się, że przeprowadzone prace konserwatorskie<sup>18</sup> przy obrazie Wojtkiewicza spełniły postawione zadania, ponieważ:

- 1 — wzmocniły przyczepność warstwy malarskiej i zaprawy do podłoża, zabezpieczając tym samym przed dalszymi ubytkami;
- 2 — wyrównały nierówności powierzchni obrazu i uniesione brzegi miseczkowatej siatki spękań;
- 3 — scaliły kompozycję barwną obrazu, pozwalając na udostępnienie publiczności jednego z lepszych portretów malowanych przez Wojtkiewicza.



<sup>18</sup> W artykule podano dość szczegółowo opis stanu zachowania obrazu, problemy konserwatorskie, przebieg badań i prac konserwatorskich. Mimo to pominięto wiele szczegółów, które są zawarte w *Dokumentacji konserwatorskiej obrazu Wojtkiewicza pt. „Portret p. Raczyńskiej”*. Maszynopis znajduje się w Pracowni Konserwatorskiej w Szydłowcu.

## BIBLIOGRAFIA

1. H. Grzesikowa, K. Durakiewicz *Konserwacja obrazu Tadeusza Makowskiego „Święto dzieci” — próba zastosowania dublażu przejrzystego*, „Ochrona Zabytków”, Warszawa 1966, nr 3, s. 32.
2. J. Hopliński *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław—Kraków 1959.
3. E. W. Kudriawcew *Technika restauracji kartin*, Moskwa 1948.
4. H. J. Plenderleith *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, London 1957.
5. B. Slansky *Technika malarstwa*, t. I—II, Warszawa 1960—1965.
6. W. Domasłowski *Tworzywa sztuczne i ich zastosowanie w konserwacji*.

ВИТОЛЬД ВОЙТКЕВИЧ, ПОРТРЕТ МАРИНЫ РАЧИНСКОЙ:  
РЕСТАВРАЦИОННЫЕ РАБОТЫ

Витольд Войткевич, художник периода Молодой Польши, создал в 1905—1906 гг. много знаменитых портретов. Одним из лучших является выполненный в 1905 г. портрет Марины Рачиньской, объекта трагической любви артиста.

Автор статьи подробно рассматривает композицию картины, степень ее сохранности и связанные с этим вопросы реставрации, а также самый ход реставрационных работ. Картина (темпера), написанная на тоненькой, по всей вероятности эмульсионной, лессированной маслом грунтовке, была серьезно повреждена: во многих местах виднелись убыли, уменьшилась прилипаемость слоя красок к грунтовке, ослабела прочность холста.

В статье характеризуются трудности и описывается ход работ по дублированию картины с применением пшеничного клейстера как вяжущего элемента, а затем над снятием переокраски и реконструкцией, объединяющей лицевую сторону картины.

Благополучное выполнение работы предотвратило дальнейшее разрушение ценной картины.

WITOLD WOJTKIEWICZ, *PORTRAIT OF MARYNA RACZYŃSKA*:  
RESTORATION WORKS

The work of Witold Wojtkiewicz belongs to the so-called „Young Poland” period. In the years 1905 to 1906 the artist painted a series of remarkably fine portraits. The portrait of Maryna Raczyńska, a woman with whom he was involved in a tragic love affair, is among the best of those. It was painted in 1905.

The author of the article gives a detailed description of the structure of the painting and of its state of preservation, and discusses the restoration problems posed by the latter. The portrait is painted in tempera on very thin, probably emulsive, ground, with oil glazes. It had been seriously damaged. Large fragments were completely destroyed, the colour layer and the groundwork had lost their adhesive properties, and the base was weakened.

Further in the article the author describes the difficulties encountered in the course of the restoration process. He gives a full account of all stages of the restoration work. Wheat glue was used as the binding material in mounting the painting on a reinforcing foundation. Additions painted over the author's final version have been removed and the layers of the painting are now firmly stuck together.

The restoration work has been fully successful and the valuable painting is now in no danger of further destruction.