

Norbert Szunke

Dublaż przejrzysty obrazu z 1840 r.

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 9, 483-498

1975

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.

NORBERT SZUNKE

DUBLAŻ PRZEJRZYSTY OBRAZU Z 1840 R.

Bardzo często na odwrociu obrazów znajdują się: sygnatury, różne znaki, dedykacje i napisy — ważne zarówno dla identyfikacji autora czy jego kręgu, jak i historii obrazu. Dlatego też podczas przeprowadzanej konserwacji malowidła nie można pozwolić na zniszczenie czy zakrycie napisu, ale owszem, konserwator musi uważać za swój obowiązek zakonserwowanie i uczytelnienie każdego znaku pisanego czy graficznego, który zauważył na podłożu malarskim. Właśnie dublaż obrazu na zwyczajne płótno lniane jest tą operacją konserwatorską, której wykonanie praktycznie pozbawia nas możliwości odczytania jakiegokolwiek napisu na odwrociu obrazu. Dublaż obrazu jest przecież naklejeniem na jego odwrotną stronę warstwy materiału, jak np. płótno, drewno, blacha czy tworzywa sztuczne, celem wzmocnienia osłabionego podłoża malarskiego i związania ze sobą wszystkich warstw obrazu.

Warunki, przy których zachodzi konieczność przeprowadzenia dublażu obrazu, poruszyłem przy okazji omawiania konserwacji obrazu W. Wojtkiewicza¹.

Chcąc uzyskać — po zdublowaniu — możliwość odczytania umieszczonych na odwrociu obrazu napisów i znaków, przez długie lata stosowano metodę kopiowania ich. Polegało to na tym, że napis był kopiowany na kalkę, a następnie przenoszony na płótno czy deskę dublażową — materiałem pisarskim zbliżonym do oryginalnego.

Niezależnie od tego, przed zdublowaniem obrazu napisy autentyczne były fotografowane i zdjęcia te wchodziły w skład opracowywanej dokumentacji konserwatorskiej.

Taka metoda postępowania konserwatorskiego była z jednej strony bardzo pracochłonna, a z drugiej — trzeba to stwierdzić z całym naciskiem — uzależniała wierność skopiowanego kształtu liter i znaków, a nawet treści prawie wyłącznie od uczciwości i umiejętności kopiującego. Stąd też od pewnego czasu można zauważyć dążenia niektórych konserwatorów i ośrodków konserwatorskich do zastąpienia kopiowania napisów z odwrocia obrazu na płótno dubla-

¹ N. Szunke *Konserwacja obrazu Witolda Wojtkiewicza „Portret Maryny Raczyńskiej”*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. 7, Kraków 1971 r., s. 293.

zowe nieprzejrzyste przez dublaż tkaniną lub warstwą materiału, który łącznie z odpowiednio dobranym spoiwem dublażowym — dają w rezultacie dublaż przejrzysty, pozwalający na obejrzenie całego, oryginalnego odwrocia obrazu przez materiał dublujący.

Próbowano stosować różne tkaniny, folie i płyty, w zależności od rozeznania we właściwościach poszczególnych tworzyw i własnych upodobań oraz od możliwości zakupu.

Jako jedną z pierwszych zastosowano cienką i gęstą kanwę nylonową², używano również szyfon stylonowy, tkaninę szklaną³, jedwab i inne tkaniny z tworzyw sztucznych, różnorodne folie, np. polietylenowe i poliestrowe, oraz płyty twarde o znacznej przezroczystości i różnych grubościach, jak np. polimetakrylan metylu.

Również bardzo ważny jest wybór odpowiedniego spoiwa dublażowego do danego obrazu i materiału dublującego — spośród dużego zestawu różnorodnych spoiw klejstrowych, woskowo-żywicznych, naturalnych i sztucznych.

Receptura holenderska z początkowych lat sześćdziesiątych przewidywała użycie mieszaniny stopionych następujących składników: 2 cz. wosku pszczelego białego, 1 cz. wosku mikrokrystalicznego i 1/2 cz. parafiny — w celu zmniejszenia do minimum ciemnego zabarwienia spoiwa. Można więc powiedzieć, że odpowiedni dobór tkaniny przejrzystej i spoiwa dublażowego — sprawia poważną trudność, lecz jednocześnie gwarantuje zadowalający wynik całej operacji, tzn. — 1 dobrą czytelność napisów, 2 — dobrą przyczepność tkaniny dublażowej do podłoża i 3 — małe ściemnienie tkaniny i obrazu po zakończonym dublażu.

W Okręgowej Pracowni Konserwatorskiej w Szydłowcu przeprowadzono w 1971 r. z wynikiem zadowalającym dublaż przejrzysty obrazu pt. *Portret Marianny Karmańskiej*. Obraz namalowany przez Ignacego Karmańskiego w 1840 r. — stanowił własność ks. Jana Wiśniewskiego, przekazany następnie wraz z innymi do zbiorów Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Radomiu w 1913 r., stanowi od 1923 r. własność Muzeum Regionalnego w Radomiu⁴. Wymiary obrazu: 54 cm × 42 cm, o formie stojącego prostokąta. Krótki opis ikonograficzny: na neutralnym, ciemnym, szarozielonkawym tle przedstawiono popiersie starszej kobiety. Na głowie czepiec, prawdopodobnie w zamierzeniu artysty biały, obecnie żółtawozielonkawy (zżółknięcie oleju i werniksu), ozdobiony wokół twarzy koronkowymi falbankami, pod brodą związany wstążką. Głowa zwrócona trzy czwarte w lewo. Twarz utrzymana w kolorze żółtawocielistym. Wokół szyi biały, puszysty, prawdopodobnie futrzany kołnierzyk. Czarna suknia szczelnie zapięta pod kołnierzem z suto marszczonymi rękawami. Na sukni zawieszony półkoliście duży, złoty łańcuch z krzyżem. Z lewej strony w tle, ponad prawym ramieniem kobiety — sygnatura: „Ig. Karmański (w Skierniewicach) 1840 r.”

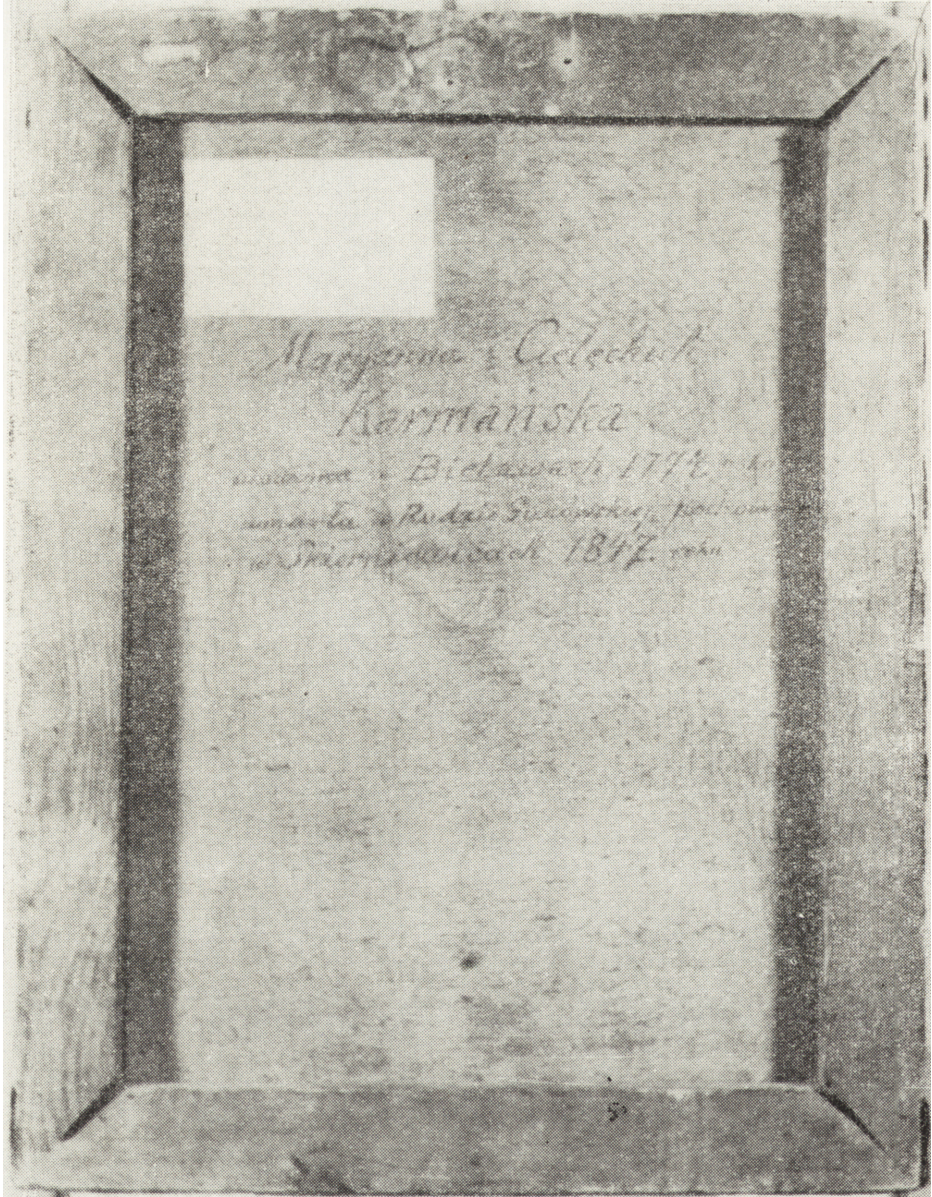
² N. Szunke *Z problematyki konserwacji zabytków ruchomych w Holandii*, „Ochrona Zabytków” 1965, nr 1, s. 45.

³ H. Grzesikowa, K. Durakiewicz *Konserwacja obrazu Tadeusza Makowskiego „Święto dzieci” — próba zastosowania dublażu przejrzystego*, „Ochrona Zabytków” 1966, nr 3 s. 32.

⁴ A. Apanowicz *Historia Muzeum Regionalnego w Radomiu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. 3, Kraków 1965, s. 9.



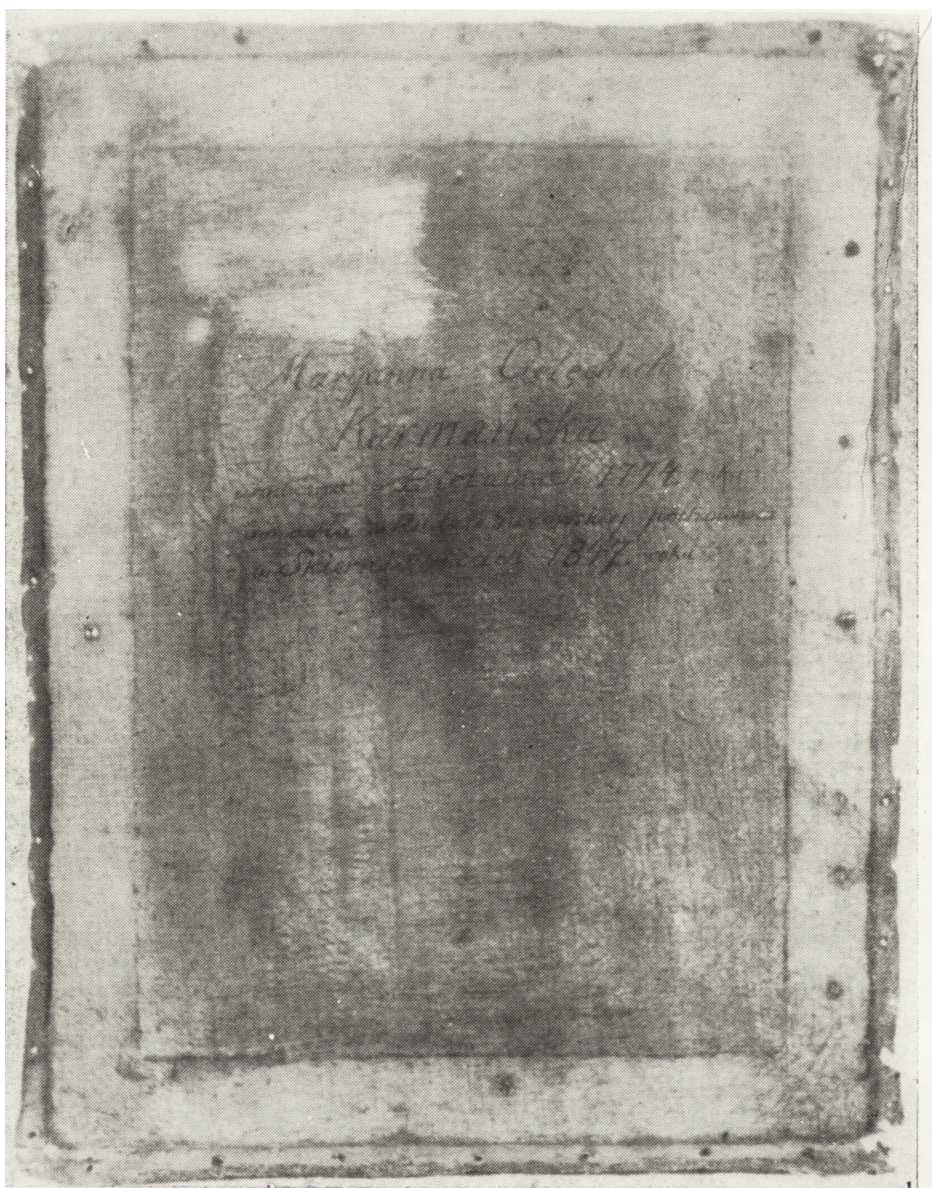
Ryc. 1. Lico obrazu — stan przed konserwacją, w świetle zwykłym rozproszonym. Widoczne uszkodzenia mechaniczne i ubytki warstwy malarskiej



Ryc. 2. Odwrocie — stan przed konserwacją, w świetle zwykłym rozproszonym. Widoczny napis czarny na podłożu i przyklejona nalepka muzeum



Ryc. 3. Lico — stan przed konserwacją — w świetle skośnym. Widoczna miseczkowata siatka spękań oraz odciski krawędzi pierwotnych krosien



Ryc. 4. Odwrocie w czasie konserwacji, w świetle zwykłym rozproszonym, po zdjęciu krosien i usunięciu nalepki

Budowa techniczna obrazu:

1. P o d o b r a z i e: płótno lniane⁵, cienkie — tkane maszynowo, o splocie prostym, dość gęste — ilość nitok w układzie pionowym przeciętnie 18/1 cm², poziomym 17/1 cm². Badanie amoniakalnym roztworem azotanu srebra wykazało rozkład celulozy w tkaninie (hydroceluloza).
2. Z a p r a w a: olejna⁶.
3. W a r s t w a m a l a r s k a: na zaprawie leży podmalówka olejna o barwie zielonkawobłękitnej z wyjątkiem partii twarzy i łańcucha, w warstwie barwnej spoiwo olejne⁷, z barwników zbadano jedynie brązowy — stwierdzono umbrę⁸. Obraz opracowany laserunkami, szczególnie twarz kobiety. Nawarstwienia fakturalne farby występują przede wszystkim w czepcu i łańcuchu z krzyżem.

Stan zachowania:

Obraz dostarczono do pracowni napięty na nie sfazowane krosna, lecz o zakrąglonych krawędziach wewnętrznych. Odbicie tych krawędzi na licu obrazu zostało spowodowane prawdopodobnie pierwotnymi krosnami bez zakrągleń. Po zdjęciu z krosien stwierdzono, że brzegi podobrazia są postrzępione, posiadają rozerwane krawędzie, otwory po gwoździach z ubytkami płótna i dużymi rozerwaniem w narożnikach. W różnych miejscach obrazu znajdują się ubytki podłoża o zróżnicowanej wielkości, w ilości 10 szt., największy o ϕ 6 cm. Są to uszkodzenia mechaniczne o postrzępionych brzegach. Na powierzchni lica widoczne jest wiele drobnych odprysków warstwy malarskiej o różnej głębokości. Niektóre z nich podmalowane są nieudolnie, bez wypełniania kitówkami kraterów ubytków warstwy barwnej. Najwięcej tego rodzaju ubytków występuje nad czepcem portretowanej i w prawym dolnym narożniku. Poza tym na całej powierzchni malowidła występują drobne odpryski, porysowania i inne uszkodzenia werniksu i warstwy malarskiej, widoczne są także plamy i zabrudzenia. Stosunkowo najlepiej zachowany fragment obrazu stanowi twarz łącznie z czepcem i kołnierzykiem, czyli w tych partiach, gdzie warstwa malarska zawiera biel ołowiową. W tych miejscach widoczna drobna siatka spękań, o wyraźnych, mieszczkowato ugiętych brzegach. Żółtkły werniksu i olej spowodował zmiany kolorystyczne pierwotnych założeń autora.

Problematyka i wnioski konserwatorskie:

- 1 — wyprostowanie pofałdowanego i mocno spękanego lica;
- 2 — wzmocnienie przyczepności warstwy malarskiej i gruntu do podłoża;
- 3 — scalenie rozerwań i ubytków płótna;
- 4 — wyrównanie kitówkami ubytków;
- 5 — scalenie barwnych malowideł (rekonstrukcje malarskie);
- 6 — uwidocznienie napisu na odwrociu obrazu.

Problemy konserwatorskie wymienione w punktach 1—3 mogą zostać rozwiązane za pomocą dublażu zwykłą tkaniną, punkt 6 — dublażu tkaniną przejrzystą. Punkty 4—5 przez zakitowanie ubytków i zapunktowanie odpowiednio dobranymi i spreparowanymi farbami.

⁵ Badania cuoxamem i żelazocyjankiem potasu.

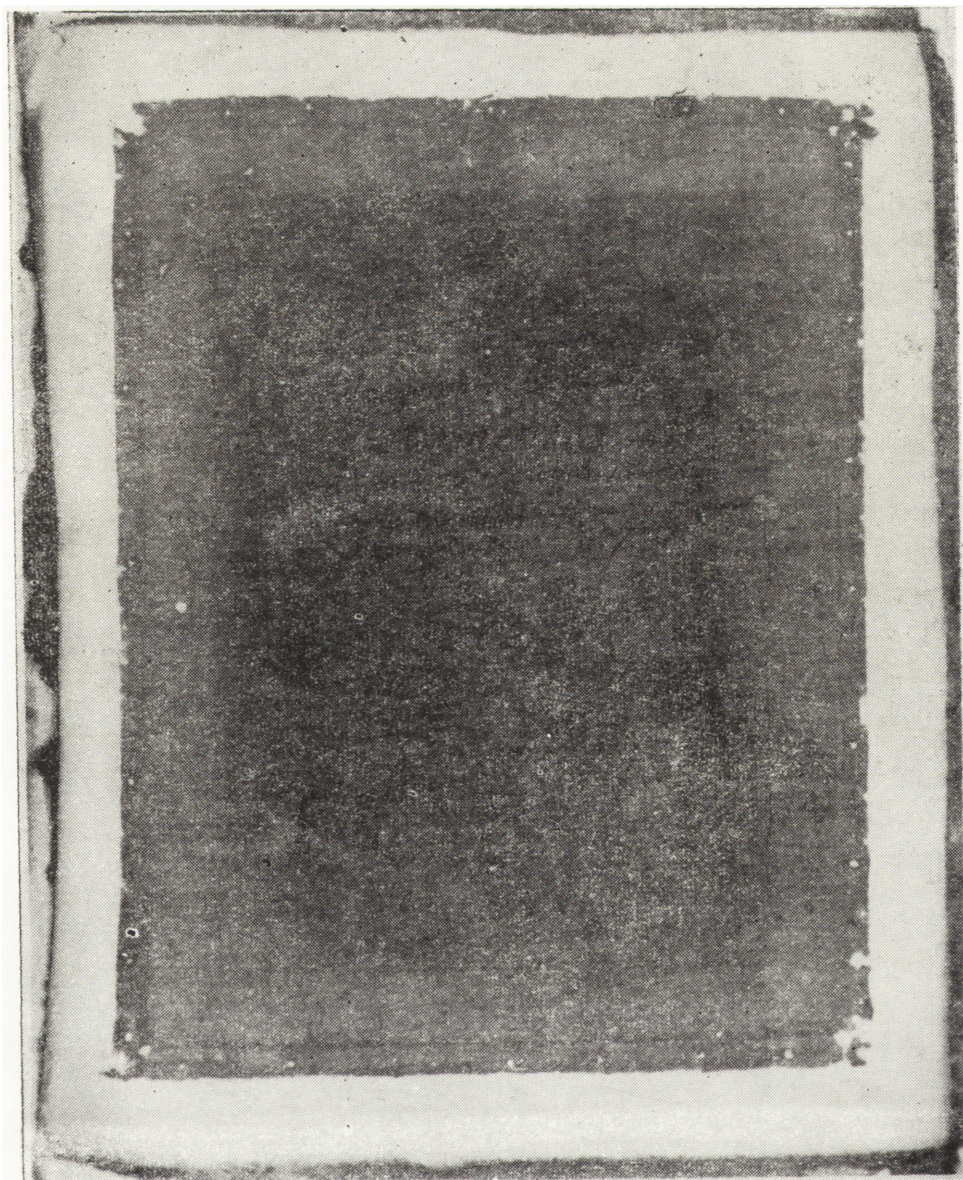
⁶ Próba na zmydlenie — 10% KOH.

⁷ dtto

⁸ Badanie na identyfikację manganu.



Ryc. 5. Lico w czasie konserwacji, w świetle zwykłym rozproszonym. Obraz po zdublowaniu na tkaninę przejrzystą. Widoczne marginesy tkaniny szklanej



Ryc. 6. Odwrocie w czasie konserwacji, w świetle zwykłym rozproszonym. Obraz po zdublowaniu na tkaninę szklaną



Ryc. 7. Lico w czasie konserwacji, w świetle zwykłym rozproszonym. Obraz po założeniu kitówek i napięciu na nowe sfazowane krosna



Ryc. 8. Lico po konserwacji, w świetle zwykłym rozproszonym

Przebieg prac konserwatorskich⁹:

Konserwację poprzedziło wykonanie bardzo szczegółowej dokumentacji fotograficznej i analitycznej. Następnie zdjęto obraz z krosien i usunięto nalepkę muzealną.

Jak już wspomniano wyżej, w celu pokazania napisu na odwrotnej stronie obrazu podjęto decyzję wykonania dublażu przejrzystego, tzn. na taką tkaninę, która nasycona spoiwem umożliwiałaby czytelność tego napisu. W tym celu podjęto cały szereg prób z tkaniną szklaną (ST-3/100), jako jedynie możliwą do otrzymania przez Okręgową Pracownię Konserwatorską. Natomiast dobór spoiwa należało ustalić właśnie za pomocą tych prób. Dobre spoiwo do dublażu przejrzystego winno odpowiadać następującym warunkom:

- 1 — posiadać odpowiednią siłę klejącą tkaninę dublażową do podłoża obrazu;
- 2 — posiadać właściwości przenikania przez wszystkie warstwy składowe obrazu dla ich związania między sobą;
- 3 — posiadać odpowiednią przejrzystość po nasyceniu tkaniny dublażowej, umożliwiającą czytelność napisów i znaków na odwrociu obrazu;
- 4 — w miarę możliwości powodować niewielkie ściemnianie koloru podłoża obrazu ze względu na zanikanie kontrastowości napisów.

Płótno lniane — przeklejone i zagruntowane — pocięto na małe formaty (8 cm × 20 cm) i zdublowano na tkaninę szklaną ST-3/100 poszczególne kawałki, uprzednio na odwrociu umieszczono napis z 2 słów czarnym tuszem.

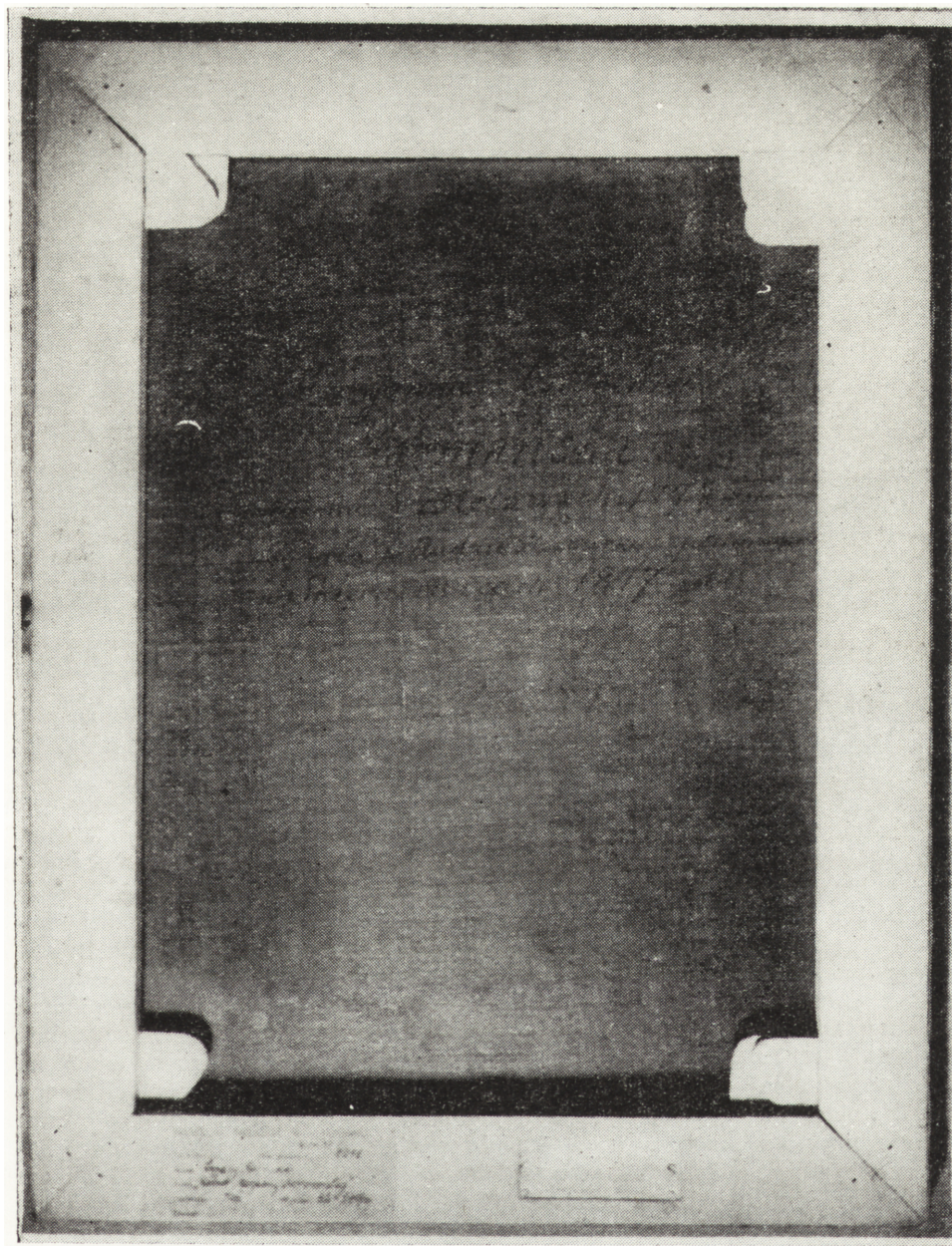
Stosowano następujące spoiwa:

Lp.	Rodzaj spoiwa	Przejrzy- stość	Przyczep- ność	Ściemnienie
1	klejster z mąki żytniej	słaba	słaba	minimalne
2	klej rybi (recepta Ermitażu)	słaba	słaba	średnie
3	woskowo-żywiczne+terpentyna wenecka	dobra	słaba	znaczne
4	woskowo-żywiczne+balsam kanadyjski	dobra	słaba	znaczne
5	woskowo-żywiczne+terpentyna wenecka (recepta Muzeum Okręgowego w Lubli- nie)	dobra	dobra	znaczne
6	woskowo-żywiczne+terpentyna wenecka +balsam kanadyjski	dobra	b. dobra	znaczne

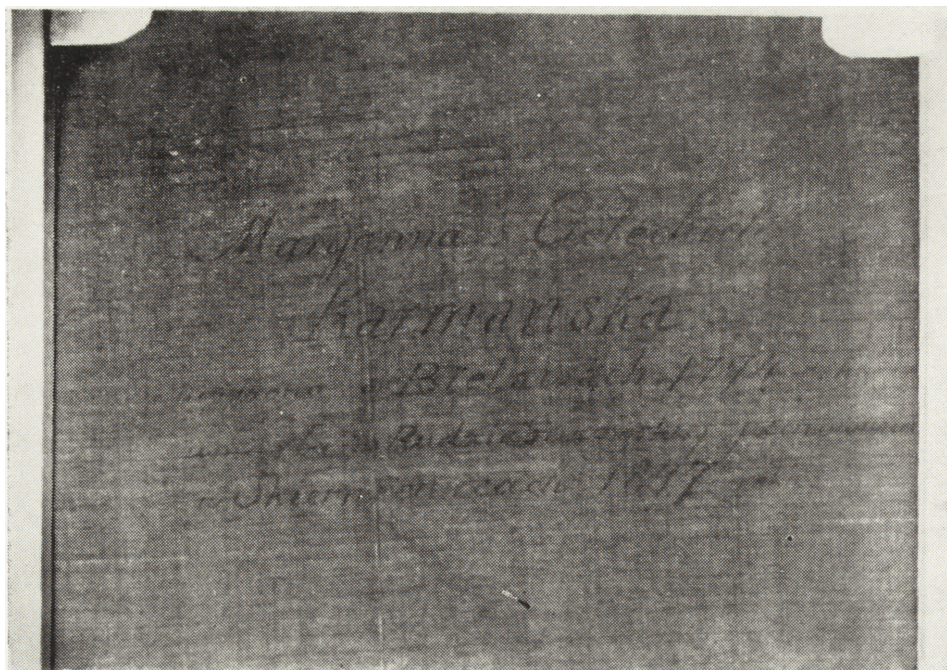
Wyniki powyżej zestawionych prób dublażu przesądziły o wyborze spoiwa (nr 6) o składzie: воск pszczeli 5 cz. + kalafonia 4 cz. + terpentyna wenecka 0,2 cz. + balsam kanadyjski 0,1 cz.

Spoiwo to, mimo znacznego ściemnienia płótna obrazu, uwidoczniało wystarczająco dobrze napis przez tkaninę dublażową szklaną, a przede wszystkim gwarantowało dobrą przyczepność tkaniny szklanej do obrazu i jego dobre

⁹ Dokumentacja konserwatorska do obrazu I. Karmańskiego pt. *Portret Marianny Karmańskiej*, 1971 r., w maszynopisie, znajduje się w archiwum Okręgowej Pracowni Konserwatorskiej w Szydłowcu.



Ryc. 9. Odwrocie, całość po konserwacji, w świetle zwykłym rozproszonym. Widoczny napis przez tkaninę dublażową



Ryc. 10. Odwrocie, fragment po konserwacji, w świetle zwykłym rozproszonym

przenikanie przez warstwę zaprawy i barwną, co jest najważniejszym warunkiem prawidłowo wykonanego dublażu obrazu.

Tkanina szklana posiada właściwości wyciągania się, co powoduje duże trudności przy równomiernym jej napinaniu na krosna. Stąd zachodziła konieczność przyszycia do wszystkich boków, o odpowiednich wymiarach tkaniny — pasów płótna lnianego o szer. ok. 10 cm. Rozpiętą na krosnach dublażowych tkaninę szklaną oraz odwrocie obrazu pokryto wyżej wymienionym spoiwem. Dla równomiernego rozprowadzenia spoiwa obie części oddzielnie przeprasowano żelazkiem elektrycznym. Następnie przeprowadzono dublaż na próżniowym stole dublażowym. Osiągnięto bardzo dobrą przyczepność obu warstw, przejrzystość tkaniny szklanej dobrą, lecz ściemnienie płótna obrazu większe niż w próbkach, co spowodowało zmniejszenie kontrastu czarnego napisu w stosunku do ściemniałego podobrazia. Powierzchnia odwrocia obrazu w polu środkowym była ciemniejsza niż partie uprzednio przykryte krosnami. To właśnie ściemnienie wpłynęło na widoczne zniwelowanie kontrastowości napisu po zdublowaniu.

Spoiwo dublażowe, które przeniknęło na lico obrazu — usunięto za pomocą zmywania słabymi rozpuszczalnikami organicznymi. Zmywanie było przerywane dla odparowania rozpuszczalnika, który mógłby przeniknąć w głąb obrazu i wpływać na zmatowienie gładkiej, błyszczącej powierzchni tkaniny szklanej i zmniejszyć czytelność napisu.

W ubytki wtopiono kauterem elektrycznym kitówki woskowo-żywiczne

z wypełniaczem z mieszaniny różnobarwnych pigmentów dla podbarwienia kitów w masie. Kitówki wyrównano skalpelem i pokryto warstwą szelaku.

Po naciągnięciu obrazu na nowe, szfazowane krosna — za naszyte pasy płótna, malowidło pokryto werniksem do retuszu. Punktowanie przeprowadzono akwarelami, laserując farbami olejnymi (olej odciągnięty na bibule, a farby rozcieńczone werniksem do retuszu). Następnie po upływie trzech miesięcy powierzchnię lica obrazu pokryto werniksem końcowym.

Trudności przy tego rodzaju pracach konserwatorskich, a przede wszystkim konieczność przeprowadzenia jej na próżniowym stole dublażowym¹⁰ stwarzają okoliczności uniemożliwiające wielu konserwatorom i pracownikom jej zadowalające wykonanie.

Dublaż przejrzysty obrazu pt. *Portret Marianny Karmańskiej* był pierwszym tego rodzaju dublażem wykonanym na terenie województwa kieleckiego.



¹⁰ Podejmowane były próby dublażu przejrzystego na zwykłym stole marmurowym, patrz H. Grzesikowa, K. Durakiewicz *Konserwacja obrazu Tadeusza Makowskiego...*

ПРОЗРАЧНЫЙ ДУБЛЯЖ КАРТИНЫ, ДАТИРОВАННОЙ 1840 Г.

Одной из наиболее трудных проблем, возникающих при реставрации произведений живописи, является прозрачный дубляж. На обратной стороне грунтовки нередко обнаруживаются надписи, посвящения, подписи и другие знаки. Наилучшим решением (разумеется, в тех случаях, когда возникает необходимость в дубляже), является дубляж с помощью такой ткани и таких связующих веществ, которые позволяли бы прочесть текст надписей. Это и есть так называемый прозрачный дубляж.

В Областной реставрационной мастерской в г. Шидловец были проведены работы по применению прозрачного дубляжа (на электрическом вакуумном столе, предназначенном для дубляжа картин), с помощью стеклянной ткани ST-3/100 и хвойно-воскового связующего вещества. Выбор ткани обусловлен тем, что только такой материал был доступен в то время, а выбор связующего вещества — рядом тщательно проведённых опытов.

По окончании работ было установлено, что:

1. прозрачность ткани позволяет прочесть надписи,
2. когезия дубляжной ткани с картиной удовлетворительна, а тем самым все слои картины связываются в целое.
3. происходит выравнивание поверхности картины и значительно улучшается её вид,
4. затемнение оборотной стороны значительное, но не настолько, чтобы это препятствовало прочтению надписи.

TRANSPARENT LINING OF A PICTURE FROM 1840

One of the more difficult problems of easel picture preservation is transparent lining. On the reverse side of the groundwork inscriptions, dedications, signatures and other signs are often to be found. When lining is found to be necessary the best solution is lining with such a type of fabric and binding agent as would enable the reading of the inscriptions. This is called transparent lining.

In the District Preservation Shop in Szydłowiec transparent lining was successfully carried out (on an electric vacuum table for picture lining) using glass fabric ST-3/100 and a wax-resin binding. This fabric was chosen as, at the time, it was the only one available on the market. The binding agent was chosen after very accurate previous testing had been performed.

After lining it was determined that:

1. The transparency of the fabric sufficient for the inscriptions to be read.
2. The cohesion of the lining fabric with the picture is good and thus the binding of all layers of the picture into one is achieved,
3. The surface of the picture has been levelled and its appearance considerably improved.
4. The reverse had darkened considerably but not to an extent where the inscription would be illegible.