

8.

Malarstwo sztalugowe
na drewnie – specyfika
materiału i problematyka
konserwatorska na podstawie
wybranych przykładów

Malarstwo sztalugowe na drewnie — specyfika materiału i problematyka konserwatorska na podstawie wybranych przykładów

Obrazy na drewnie mają złożoną budowę technologiczną, a samo drewniane podobrazie jest materiałem organicznym i higroskopijnym, więc reagującym na zmiany wilgotności. Zbyt intensywna „praca” drewna przyczynia się do powstania naprężeń, które w pewnym momencie mogą spowodować nieodwracalne zniszczenia, czyli pęknięcia. Z uwagi na swój organiczny charakter, drewno jest także narażone na destrukcyjne działanie mikroorganizmów – grzybów oraz owadów. Powyższe czynniki powodują, iż malarstwo sztalugowe na drewnie stanowią dzieła bardzo wymagające w kontekście ich przechowywania i ekspozycji.

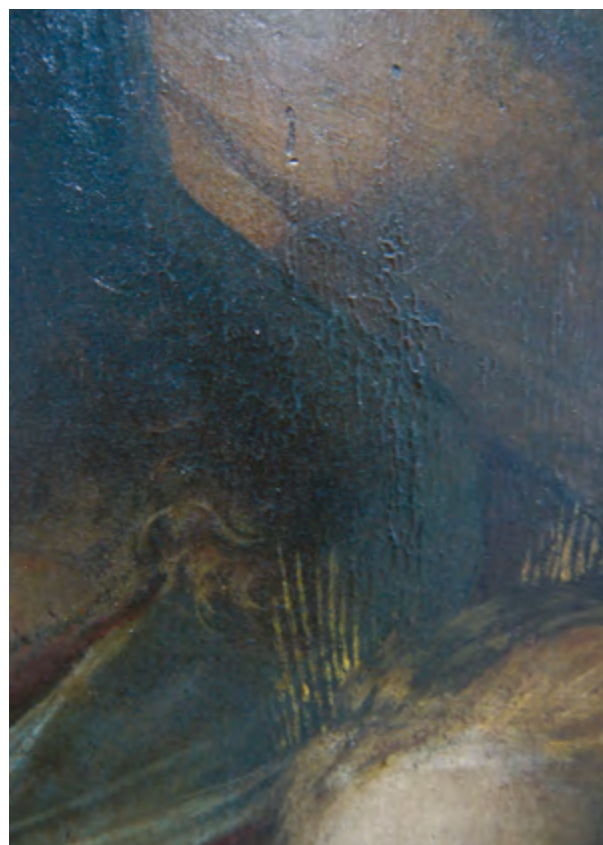
Zbyt duże i długo utrzymujące się wilgotności w otoczeniu takiego dzieła sztuki mogą być przyczyną porażenia biologicznego, które stopniowo degraduje strukturę drewna. Mikroorganizmy rozkładają zarówno drewno (a dokładniej: ścianki komórek celulozy), jak i warstwę malarską, rozwijając się np. na spoiwach organicznych w farbach¹. Osłabione w ten sposób drewno z osypującą się warstwą malarską jest dodatkowo bardziej podatne na atak owadów.

Najbardziej powszechne szkodniki drewna dla podobrazii drewnianych, czyli chrząszcze z rodziny kołatkowatych, np. kołatki domowe², które w formie larwalnej żerują nawet w starym, kilkusetletnim drewnie, żywią się białkiem występującym wewnątrz komórek

1. A.B. Strzelczyk, J. Karbowska-Berent, *Drobnoustroje i owady niszczące zabytki i ich zwalczanie*, Toruń 2004, s. 85–95.

2. Ibidem, s. 160.

Ryc. 1
Przykład zniszczenia – zarys korytarzy pod
powierzchnią polichromii



drewna i tworzą korytarze (Ryc. 1), pozostawiając w nich produkty przemiany materii. W pewnym momencie rozwoju larwy przepoczwarczają się w owady dorosłe, które wydostają się na powierzchnię drewna poprzez wydrążenie tzw. otworów wylotowych. Dopóki z otworów wylotowych w drewnie wysypuje się proszek (mączka drzewna – celuloza oraz produkty przemiany materii larw owadów), widoczny jako charakterystyczne kopczyki, możemy przypuszczać, iż w strukturze podobrazia nadal obecne są żerujące larwy. Ich żerowaniu sprzyja wysoka wilgotność otoczenia i niższa temperatura. W suchych warunkach pozostają mniej aktywne, spowalniając swój cykl rozwojowy³. Dlatego też duże uszkodzenia podobrazia spowodowane przez owady częściej spotyka się w obiektach sakralnych niż w muzeach.

Z kolei zbyt suche warunki (z czym już częściej mamy do czynienia w muzeach) mogą powodować przesuszanie drewna i zbyt duże naprężenia wewnątrz jego struktury, które skutkują jego pękaniem. Niestabilne warunki, duże wahania wilgotności przyczyniają się natomiast do wypaczeń poszczególnych desek budujących podobrazie lub pojedynczej jego tafli – łukowatych wygięć i zwichrowań, które niejednokrotnie nie dają się już skorygować w procesie konserwacji. Dlatego też tak ważne jest utrzymanie stabilnych warunków temperaturowo-wilgotnościowych w miejscu ekspozycji drewnianych zabytków.

3. B. Slánský, *Technika malarstwa. Materiały do malarstwa i konserwacji*, t. 1, Warszawa 1960, s. 258; A.B. Strzelczyk, J. Karbowska-Berent, op. cit., s. 152–153.

Budowa techniczna obrazów sztalugowych na drewnie

Do wyrobu podobrazia malarskich artyści stosowali wybrane gatunki drzew. Przede wszystkim używali jednak drewna z drzew występujących na danym terenie (bez konieczności ich importowania), tj. na południu Europy popularne było np. drewno topoli, lipy, jodły, buka, modrzewia czy orzecha, podczas gdy na północy dominowało drewno dębowe, bukowe, sosnowe czy świerkowe⁴.

Oprócz dostępności surowca selekcjonowano drewno także pod kątem konkretnych właściwości poszczególnych gatunków drzew, z jakich powstawały deski, jak i gęstości oraz rodzaju cięcia samych desek (co ma ogromne znaczenie) – w zależności, czy było to cięcie poprzeczne, promieniowe, czy styczne z pnia⁵. Zatem klasyfikowano drewno np. pod kątem jego trwałości, twardości czy ograniczonej skłonności do wypaczeń. I tak za najtrwalsze, czyli najbardziej odporne na wahania klimatyczne oraz atak biologiczny, uważa się drewno dębu, wiązu, modrzewia czy sosny, gdzie ochronę przed grzybami i owadami zwiększa obecność w ich strukturze garbników bądź żywicy⁶. Z kolei materiał miękki, np. lipa czy topola, to deski łatwe w obróbce, lecz jednocześnie skłonne do paczenia się z czasem.

Konstrukcje podobrazia, nawet tych wytwarzanych współcześnie, opierają się na tradycjach stosowanych przez dawnych mistrzów malarskich, którzy przygotowując obraz mieli na uwadze zarówno zalety i ograniczenia drewna, jak i pozostałych składników obrazu⁷. Wykonywane przez nich zabiegi miały za zadanie m.in. ochronić drewno przed negatywnym oddziaływaniem środowiska, aby procesy jego degradacji nie przeniosły się na pozostałe warstwy dzieła sztuki. Deski pod drewniane podobrazie musiały być zatem na wstępie dobrze wysezonowane, tj. nie świeżo ścięte, lecz najlepiej pozostawione do powolnej stabilizacji. Okres ten trwał przynajmniej kilka lat⁸. W następnej kolejności, w zależności od wielkości planowanego dzieła, łączono kilka desek lub stosowano pojedynczą (w przypadku mniejszych formatów). Deskę wstępnie wyrównywano przy użyciu odpowiednich narzędzi stolarskich, usuwając lub maskując wszelkie niedoskonałości, tj. sęki, gniazda żywiczne, drobne pęknięcia (np. poprzez zastosowanie łątek tkaniny)⁹. W przypadku łączonych na styk desek, stosowano klejenie oraz dodatkowo pomocniczo np.

4. Cennino Cennini, *Rzecz o malarstwie. Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, red. J. Starzyński, tłum. S. Tyszkiewicz, t. 3, Wrocław 1955, s. 64, 166; M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975, s. 36; L. Uzielli, *Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy*, [w:] *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum, 24–28 April 1995*, Part 2, *History of Panel-Making Techniques*, red. K. Dardes, A. Rothe, Los Angeles 1998, s. 110–112; Z. Véliz, *Wooden Panels and Their Preparation for Painting from the Middle Ages to the Seventeenth Century in Spain*, [w:] *The Structural Conservation of Panel-Making Techniques in the Northern Countries*, [w:] *The Structural Conservation*, s. 150–151; T. Ważny, *Dendrochronologia obiektów zabytkowych w Polsce*, Gdańsk 2001, s. 88–89.

5. K. Nicolaus, *The Restoration of Paintings*, red. C. Wesphal, Cologne 1998, s. 18; T. Ważny, op. cit., s. 89–92.

6. B. Slánský, op. cit., s. 254; F. Krzysik, M. Waltherowa, *Grzyby atakujące drewno budowlane zabytkowe oraz środki zaradcze na przykładzie kościoła w Dębnie*, *Ochrona Zabytków* (1961), nr 3–4, s. 7; M. Doerner, op. cit., s. 36.

7. Zbiór receptur, odnoszących się do technik i technologii wyrobu obrazów na desce znajdziemy m.in. w dawnych traktatach malarskich: Cennino Cennini, op. cit., s. 6, 64–92, 95; Teofil Prezbiter, *Diversarum Artium Schemata et inaequales libri*, przekład S. Kobieliński, wyd. drugie rozszerzone, Kraków 2009, s. 14–16, 20–21, 189.

8. M. Doerner, op. cit., s. 36.

9. Z. Véliz, op. cit., s. 141.

10. L. Uzielli, op. cit., s. 119–120, Fig. 10; J. Wadum, op. cit., s. 154–155, Fig. 7a–h.

11. Cennino Cennini pisze także o możliwości zastosowania pergaminu do oklejania drewna, tutaj w kontekście tabliczek do pisania, vide: Cennino Cennini, op. cit., s. 6.

12. B. Slánský, *Technika malarstwa. Badania i konserwowanie obrazów*, t. 2, Warszawa 1965, s. 190; W. Ślesiński, *Konserwacja zabytków sztuki. Malarstwo sztalugowe i ścienne*, t. 1, Warszawa 1989, s. 20, Ryc. 5, 6.

13. W. Ślesiński, op. cit., Ryc. 9; L. Uzielli, op. cit., s. 125–127, Fig. 25.

14. K. Szczepińska, *Historycznie stosowane impregnaty do wzmacniania zniszczonego drewna polichromowanego – próba przeglądu*, Część 1, *Impregnaty naturalne*, Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, 45 (2014), s. 571–585.

15. A. Trochimowicz, *Wpływ parkietaży na odkształcenia podobrazii drewnianych i stan zachowania warstw malarskich*, *Ochrona Zabytków* (2018), nr 2, s. 107.

16. W. Ślesiński, op. cit., s. 26–27; K. Nicolaus, op. cit., s. 64–65; A. Trochimowicz, op. cit., s. 107–132; *Sztuka konserwacji – konserwacja sztuki. Dokonania konserwatorów z Zamku Królewskiego na Wawelu w ostatnim ćwierćwieczu. Katalog wystawy, 24 kwietnia – 16 września 2018*, red. J. Ziętkiewicz-Kotz, Kraków 2018, s. 99.

17. B. Szmelter-Fausek, J. Olszewska-Świedlik, M. Pawlikowski, *Typy złoceń i mineralogia farb w wybranych obrazach sztalugowych z XVII i XVIII wieku z rejonu dawnych Prus Królewskich*, Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, t. 48 (2017), s. 177–228.

kołki lub profile¹⁰. Na łączeniach desek zarówno od lica, jak i od odwrocia dodatkowo wklejano pasy płótna. Płótno mogło być także naklejane na całą powierzchnię podobrazia¹¹. W razie powstających wypaczeń podobrazia jako formę ochrony stosowano np. tzw. szpongi, tj. wpusty w płytkie wydrążenia (w formie prostokątnych drewniek lub o kształcie motylkowatym)¹² (Ryc. 2). Jeśli obraz nie był dwustronny, możliwe było również zastosowanie na jego odwrociu tzw. wczepów, czyli poprzecznych listew, osadzanych w przygotowanych wcześniej wydrążeniach¹³. Dla zabezpieczenia odwroci przed skutkami działania nadmiernej wilgoci oraz w procesie późniejszej ich konserwacji impregnowano je np. olejem lub klejem¹⁴. Jedną z form ochrony przed deformacjami drewnianych podobrazii były też tzw. parkietaże – konstrukcje szczególnie popularne w XVIII wieku. Stosowane były w różnych formach, najstarszą jest tzw. parkietaż płaski, kolejną parkietaż wysoki z listwami rozłożonymi gęsto lub rzadko. Spotykane były one często w zachodniej Europie, np. w Niemczech czy w Austrii¹⁵.

Zastosowanie parkietażu miało być metodą na ograniczenie pracy drewna, ale także na prostowanie powstałych już wcześniej zwichrowań. Współczesne badania dotyczące parkietaży pokazują jednak, że w niektórych przypadkach mogą być one nieskuteczne lub nawet stanowić źródło zniszczeń obrazu¹⁶.

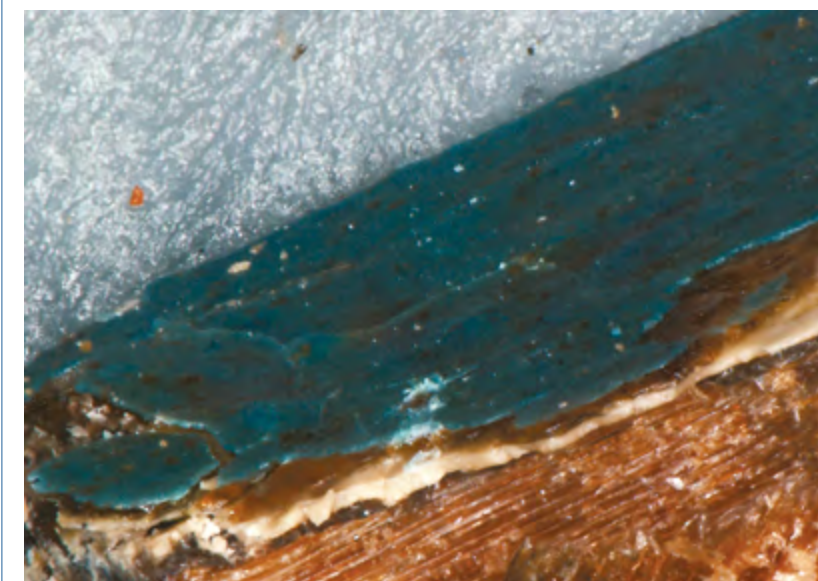
Podczas przygotowywania obrazu, od strony lica stosowano przeklejenie i nakładano nań kilka warstw zaprawy – z odpowiednimi przerwami na wysychanie poprzednich warstw (złożonych z kleju i wypełniacza, jak np. kreda) – którą następnie szlifowano do uzyskania gładkiej powierzchni pod złocenia i warstwę malarską. Aplikowano rysunek pomocniczy i kolejne warstwy pod pozłotę (warstwy klejowe – białkowe, olejne lub mieszane) i polichromię (imprimatura, podmalowanie) (Ryc. 3). Niekiedy zaprawa mogła być podbarwiona pigmentem i wówczas stanowiła od razu podkład pod złocenie olejne lub złocenia wykonywano bezpośrednio na warstwie malarskiej (w technice olejno-żywicznej)¹⁷.

Do właściwej warstwy malarskiej najczęściej stosowano technikę temperową, olejną lub mieszaną, czyli np. z użyciem olejnych bądź żywicznych laserunków. Z czasem, w miarę wchodzenia w użycie produkcji fabrycznych, ręcznie ucierane ze spoiwem pigmenty były zastępowane przez gotowe farby.

Ryc. 2
Przykład ochrony przed wypaczeniami
odwrocia podobrazia



Ryc. 3
Przykład stratygrafii warstw malarskich



Przykłady realizacji konserwatorskich

Do pracowni muzealnej trafiają bardzo różnorodne zabytki malarstwa sztalugowego na drewnie, o ciekawej historii i złożonej, czasem nietypowej budowie technicznej.

Jednym z takich obiektów jest obraz *Dziewczynka nad mogiłą* autorstwa Carla Hübnera z 1856 roku, pochodzący z dawnej kolekcji rodziny von Groeben (obecnie w zbiorach Zamku w Kwidzynie)¹⁸. Obraz został wykonany techniką olejną na podobraziu z drzew liściastych, owocowych, które zostało zaopatrzone w parkietaż. Olejna warstwa malarska została naniesiona na cienką białą zaprawę niefabryczną oraz różowawą podmalówkę (prześwitującą miejscami w partii nieba). Zastosowano tu parkietaż złożony z listew drewna iglastego o ściętych pod kątem końcach. Listwy zostały wpuszczone w płytkie wydrążenia, wykonane w podobraziu. Pionowe listwy są nieruchome (zostały przyklejone), natomiast poziome listwy są ruchome, bez wzmocnienia klejeniem i tym samym reagują na ruch podobrazia – pracują razem z nim (Ryc. 4). Taki sposób montażu listew miał przeciwdziałać negatywnym skutkom pracy drewna i w tym przypadku doskonale spełnił swoje zadanie, gdyż zwichrowania podobrazia nie są na tyle znaczące, aby przeszkadzały w odbiorze estetycznym. Praca drewna odcisnęła jednak swoje piętno na pozostałych warstwach technologicznych, powodując spękania zaprawy i polichromii oraz lokalne wykruszenia tych warstw, związane z utratą przyczepności do deski. W trakcie przeprowadzonej konserwacji zniszczenia te zostały zniwelowane poprzez konsolidację, a ubytki zaprawy i polichromii zostały uzupełnione odpowiednio dobranymi materiałami konserwatorskimi¹⁹. W trakcie konserwacji i fotografii badawczych stwierdzone zostały także uszkodzenia mechaniczne powierzchni lica, ślady poprzednich konserwacji, retuszy i lokalnych przemalowań.

W końcowym etapie konserwacji sztorc deski został zaimpregnowany warstwą żywicy, aby zniwelować dalsze chłonięcie wilgoci. Ranty ramy zostały dodatkowo zaopatrzone w materiał izolujący obraz od powierzchni drewna listew obramowania. Ubytki zaprawy zostały uzupełnione nowym gruntem, a ubytki polichromii scalone kolorystycznie. Obecnie obraz pozostaje pod kontrolą, jeśli chodzi o rejestr warunków klimatycznych (Ryc. 5).

18. Sygn. MK/S/3, obraz sygnowany: Carl Hübner 1856 r.

19. A. Ruszkowska, Dokumentacja prac konserwatorskich dot. obrazu olejnego na desce „Dziewczynka nad mogiłą” z 1856 r., autorstwa Carla Hübnera, [kpis], Malbork 2014, dostęp: Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Zamkowego w Malborku [dalej: MZM], sygn. MZM/KZR/528.

Ryc. 4
Parkietaż obrazu *Dziewczynka nad mogiłą*



Ryc. 5
Obraz *Dziewczynka nad mogiłą*
po konserwacji



Ryc. 6
Szczelina w podobraziu obrazu
Atena z Pegazem



Inny przykład obrazu na drewnie, to dzieło *Atena z Pegazem* z drugiej połowy XVIII wieku, również ze zbiorów kwidzyńskich, tym razem z kolekcji hrabiów Sierakowskich²⁰. Specyficzna budowa tego obrazu (łukowato wygięte podobrazie) pozwala przypuszczać, iż pierwotnie stanowił on część większego założenia malarskiego, np. balustrady klatki schodowej, łoży lub boazerii w reprezentatywnej sali domu, podobnie jak np. boazerie w Domu Uphagena w Gdańsku²¹. Przedstawienie malarskie zostało wykonane na podobraziu drewnianym, powstałym z kilku nierównej szerokości desek. Jedna z nich została zaopatrzona w drewniany kołek oraz następnie wprawiona w odpowiednio umieszczony otwór w sąsiadującej desce i sklejona. Podobrazie o zaokrąglonej formie zostało wyrzeźbione w grubości deski – obramowanie wewnętrzne opracowano dłutami. Ozdobne obramowanie zewnętrzne zostało natomiast wykonane osobno i przytwierdzone klejem do podobrazia, a następnie na całość od strony lica założono białą zaprawę i kolejne warstwy malarskie. Od strony odwrocia zamontowano dwie drewniane listwy wzmacniające i jednocześnie utrzymujące półkoliste wygięcie podobrazia. Odwrocie zostało pokryte cienką warstwą farby olejnej, której zadaniem była stabilizacja pracy desek. Olejna warstwa malarska na licu została położona cienko na białej zaprawie. W partii obramowania i niektórych szczegółów przedstawienia zastosowano czerwone podmalowanie. Przed konserwacją zauważalne były zniszczenia obiektu, powstałe na skutek naprężeń drewna w wyniku dużych

20. Sygn. MK/S/7.

21. Ł. Stawski, *Zabytki z kolekcji Hrabiów Sierakowskich z Waplewa Wielkiego w zbiorach Muzeum w Kwidzynie*, [w:] *Ród Sierakowskich na ziemi malborskiej*, red. J. Hochleitner, P. Szwedowski, Malbork 2013, s. 212.

Ryc. 7
Obraz Atena z Pegazem po konserwacji



wahań wilgotności i temperatury – uległo ono spękaniu w kilku miejscach, w tym w partii spoiny poszczególnych desek budujących podobrazie. Sklejenie to utraciło swoje właściwości i pomiędzy deskami powstały wyraźne szczeliny (Ryc. 6). Miejskami widoczne były przetarcia warstwy malarskiej do zaprawy oraz powstałe przez uszkodzenia mechaniczne ubytki warstwy malarskiej wraz z zaprawą (do drewna), a także wykruszenia związane z wahaniami klimatycznymi w pomieszczeniach, gdzie obraz był przechowywany. Wokół miejsc ubytków warstwa malarska wraz z zaprawą miała tendencję do dalszych odspojień i wykruszeń. Deski budujące podobrazie wymagały zatem korekty osadzenia. Spękania i pęknięcia desek w obrębie lica, które przeszły również na ramę, spowodowały osłabienie jej konstrukcji oraz narażenie na odspajanie się i ubytki ornamentów. W trakcie konserwacji oczyszczono obraz z zabrudzeń, podklejono osypujące się fragmenty polichromii i zaprawy, wykonano korektę osadzenia desek budujących podobrazie (ponownie sklejono jego poszczególne fragmenty). Uzupełniono także szczeliny w drewnie i ubytki w zaprawie przy użyciu nowych gruntów i polichromii poprzez retusz²². Obraz jest obecnie eksponowany na sali wystawowej z prowadzonymi pomiarami klimatu (Ryc. 7).

Kolejny przykład malarstwa na desce to obiekt ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku: tzw. tablica ku czci prof. Schapera. Jest to swoiste epitafium, poświęcone pamięci malarza Hermanna Schapera, który zasłynął z wielkoformatowych projektów

22. A. Ruszkowska, Dokumentacja prac konserwatorskich paneau dekoracyjnego – obrazu olejnego na drewnie z 2 poł. XVIII w., [kpis], Malbork 2014, dostęp: Dział Dokumentacji Naukowej MZM, sygn. MZM/KZR/524.

Ryc. 8
Obraz *Tablica pamiątkowa...*
w luminescencji wzbudzonej światłem UV



i malowideł we wnętrzach sakralnych i świeckich. Na Zamku w Malborku pracował on w latach 1892–1911, wykonując dekorację malarzką w Sali Kapitularda i Refektarza Konwentu na Zamku Wysokim oraz projekty malowideł do Wielkiego Refektarza i Kaplicy św. Anny. Po śmierci malarza na wschodniej ścianie Kapitularda na Zamku Wysokim 12 października 1912 roku umieszczono tablicę memoraotywną. Obraz jest złożony z trzech drewnianych tafli, każda o grubości ok. 8 mm (prawdopodobnie pierwotnie sklejonych ze sobą) dodatkowo wzmocnionych pionowymi listwami i śrubami od odwrocia, na których jednocześnie zamocowano zawiesia. Tylna tafla powstała z poziomo sklejonych desek dębowych (siedem desek). Przednia tablica (z przedstawieniem malarskim) ma przypuszczalnie podobną konstrukcję, jednak zaistniałe zniszczenia w formie pęknięć drewna i spękań poszczególnych warstw technologicznych ograniczają czytelność tej budowy. Obecność środkowej tafli jest możliwa do zaobserwowania jedynie na dolnej krawędzi obrazu. To podobrazie malarskie jest zespolone obramowaniem w formie epitafijnego zwieńczenia-kapliczki, tj. poziomego daszka z szerokiej listwy z lekkim profilem na brzegu, wspartego na bocznych listwach, przypominających pilastry, rozszerzających się ku górze. Listwy te są sklezione autorsko z taflami podobrazia. Technika malarska obrazu to technika olejna na cienkiej, białej zaprawie. Artysta na bieżąco dokonywał poprawek (co uwidaczniają fotografie w uv) w partii górnej inskrypcji (Ryc. 8). Przed konserwacją na całej powierzchni występowały liczne odspojenia polichromii i wykruszenia łusek warstwy malarzkiej wraz z zaprawą, odsłaniając drewno. Obecne były też spękania polichromii oraz pęknięcia drewna, przenoszące się na warstwę barwną i skutkujące wykruszeniami w tych miejscach. Deski budujące tablicę podobrazia (tafla przednia z przedstawieniem malarskim)

są trwale wypaczone, a na stykach ich łączenia powstały szczeliny, powodując znaczne obniżenie walorów estetycznych obrazu (szczeliny biegły np. w poprzek twarzy postaci Muz). Do zniszczeń tych doszło poprzez długotrwałe przechowywanie zabytku w warunkach o zbyt dużej amplitudzie wilgotności – drewno, gwałtownie wysychając, kurczyło się i pękało. Intensywna praca drewna spowodowała nieodwracalne uszkodzenia. Celem prac konserwatorskich było przede wszystkim zahamowanie procesów niszczących poprzez przemieszczenie obrazu ze zbyt suchych warunków, w których przebywał, a następnie podklejenie wykruszeń warstwy zaprawy z polichromią. Złożoność konstrukcji podobrazia ograniczała głębsze ingerencje w celu korekty wypaczeń poszczególnych desek (drewniane obramowanie zostało przyklejone oryginalnie do tablicy, więc oddzielenie ich od siebie byłoby karkołomne, mogłoby się wiązać z niekorzystnym naruszeniem tej substancji zabytkowej). W związku z tym w trakcie prac skupiono się na przywróceniu wartości ekspozycyjnych obiektu, ze wskazaniem do utrzymania odpowiednich warunków klimatycznych, zapobiegając ponownemu przesuszeniu i wykruszeniom polichromii. Przeprowadzona tu została konsolidacja warstwy malarskiej, oczyszczenie odwrocia i lica z zabrudzeń oraz usunięcie zdegradowanego werniksu. Widoczne szczeliny w partii łączenia desek zostały uzupełnione kitem trocinowym, a w partiach rozległych ubytków polichromii uzupełniono braki zaprawy i polichromii oraz wykonano retusz przetarć i drobniejszych ubytków²³.

Oprócz wspomnianych już wcześniej warunków temperaturowo-wilgotnościowych kolejnym ważnym zagadnieniem jest kwestia odpowiednich zasad ekspozycji tych dzieł już po konserwacji, zwłaszcza w sytuacji nadwątlonej struktury drewna. W związku z czym zdarza się, że obiekt, który oryginalnie był przeznaczony do zawieszenia na ścianie (jak tablica pamiątkowa ku czci Schapera) czy będący wcześniej częścią większego założenia rzeźbiarskiego (jak obraz *Atena z Pegazem*), w obecnym stanie musi być ekspozowany z odpowiednim podparciem i w stosownym nachyleniu.

Takim też reżimom musi podlegać obiekt z kolekcji militariów, tj. tarcza herbowa z początku xx wieku. Nie jest to obraz, lecz herb księcia Miśni – dekoracja wykonana do przystrojenia ścian Sali Wielkiego Refektarza, która to w 1916 roku została zawieszona na ścianie wschodniej tego pomieszczenia w lekkim pochyleniu. Podobrazie drewniane powstało z dwóch kawałków deski złączonych klejeniem. Następnie zostało z dwóch stron oklejone płótnem lnianym

23. A. Ruszkowska, Dokumentacja prac konserwatorskich dot. obrazu olejnego na drewnie „tablica pamiątkowa ku czci prof. Hermanna Schapera”, Malbork 2021, dostęp: Dział Dokumentacji Naukowej MZM, sygn. MZM/KZR/622.

Ryc. 9
Lico tarczy przed konserwacją

o prostym splocie płóciennym. Warstwa malarska na płótnie znajduje się zarówno na awersie, jak i na rewersie obiektu. Do odwrócenia zamontowano metalowe zawiesia (dwa w górnej partii oraz jeden na osi obiektu, poniżej), które przykręcono wkrętami do drewna, przy zastosowaniu tekturowej międzywarstwy. Warstwa barwna awersu została oryginalnie opracowana techniką mieszaną wodno-olejną, tj. na spoiwie wodnym wykonano czarne i zielone motywy, natomiast złote pasy i ornamenty – na olejnym (złocenie na mikstion, na czerwonym podkładzie). Obiekt przed konserwacją był silnie zabrudzony, posiadał także ubytki zaprawy wraz z polichromią, liczne przetarcia warstwy malarskiej, punktowe wgniecenia drewna oraz naderwania i ubytki płótna (Ryc. 9). Wzdłuż osi tarczy przebiegało pęknięcie drewna i płótna wraz z wykruszeniami zaprawy i polichromii zarówno od strony awersu, jak i rewersu – uszkodzenie to powstało na skutek przeciążeń, związanych z ekspozycją obiektu na metalowych zawieszach bez podparcia od dołu. Dodatkowo jedno z zawiesi przytwierdzono niefortunnie na krawędzi połączenia dwóch desek budujących podobrazia, co mogło przyczynić się do poluzowania bądź rozepchnięcia tego łączenia i co ostatecznie, razem ze znacznymi wahaniami klimatycznymi w miejscu ekspozycji obiektu, skutkowało pęknięciem podobrazia. Na dole tarczy na skutek uszkodzenia mechanicznego powstał znaczny ubytek polichromii wraz z zaprawą – płótno było przedarte na dolnej krawędzi, odsłaniając drewno podobrazia. W tym miejscu na awersie można było

zaobserwować ślady niefachowej reperacji, tj. zamalowania płótna czerwoną farbą bez uzupełnień zaprawy, farba przechodziła również na drewno i oryginalną warstwę malarską, co prawdopodobnie miało za zadanie optycznie scalić to uszkodzenie. Zaprawa z polichromią wykazywała w tym rejonie osłabienie przyczepności i skłonność do dalszych wykruszeń obecnych łusek tych warstw. W czasie konserwacji oczyszczono zabytek z zabrudzeń i sklejono biegnące wzdłuż obiektu pęknięcie drewna, unieruchamiając w ten sposób rozchwiane podobrazia. Następnie podklejono odspojone i naderwane w dolnej partii tarczy płótno oraz osypujące się fragmenty polichromii wraz z zaprawą. Te same zabiegi powtórzono na rewersie tarczy. Oczyszczono także metalowe zawiesia z zabrudzeń i produktów korozji oraz zabezpieczono je antykorozyjnie. Usunięto wtórne uzupełnienia warstwy barwniej. Większe ubytki drewna uzupełniono kitami trocinowymi, a płytsze ubytki drewna oraz zaprawy – gruntem drobnoziarnistym. W miejscu ubytków polichromii i przetarć wykonano retusz, ale bez pełnej rekonstrukcji złocień. Po konserwacji obiekt został wyeksponowany w gablocie na wystawie militariów, z odpowiednim podparciem od dołu, które niweluje naprężenia występujące wokół zawiesia²⁴.

W pracowni muzealnej znajduje się obecnie kolejny obraz na drewnie w trakcie konserwacji – *Pejzaż ze sztafażem* z malborskiej kolekcji malarstwa²⁵. Jest on z wykonany na pojedynczej desce dębowej, z polichromią namalowaną farbami olejnymi na cienkiej białej zaprawie i ugrównej imprimaturze. W przeszłości obraz ten przeszedł już konserwację, w trakcie której naniesiono lokalnie retusz w miejscu ubytków polichromii oraz przesycono podobrazia impregnatem (prawdopodobnie woskowym) mającym na celu ograniczenie wchłaniania wilgoci. Widoczne obecnie lekkie zwichrowanie podobrazia najwyraźniej było już wcześniej poddawane próbie prostowania i prawdopodobnie wtedy powstało też pęknięcie w górnej partii obrazu – być może prostowanie było przeprowadzane w ściskach lub pod obciążeniem, którego podobrazia nie wytrzymało mechanicznie i pękło. Dlatego też podczas bieżącej konserwacji w komorze wilgotnościowej nie są stosowane żadne siłowe rozwiązania, a jedynie pozostawia się obraz działaniu podwyższonej wilgotności (60–65%). Po oczyszczeniu z wtórnych nawarstwień zostały wykonane także wstępne badania zmierzające do identyfikacji użytych pigmentów. Jednak w związku z tym, że obraz był w przeszłości poddany dogłębnej impregnacji drewna, zarówno badania nieniszczące na jego

24. A. Ruszkowska, Dokumentacja prac konserwatorskich dot. tarczy drewnianej, polichromowanej, złoconej z pocz. XX w., [kpis], Malbork 2021, dostęp: Dział Dokumentacji Naukowej MZM, sygn. MZM/KZR/623.

25. Sygn. MZM/MRT/31.

Ryc. 10
Obraz Św. Barbara przed konserwacją

powierzchni, jak i prostowanie drewna jest niestety zakłócone. Podczas bieżącej konserwacji, jeszcze przed umieszczeniem w komorze, oczyszczono obraz, usunięto wtórne nawarstwienia z poprzedniej konserwacji i podklejono drobne odpryski, ubytki warstwy malarzkiej wraz z zaprawą. W następnej kolejności zostaną uzupełnione ubytki zaprawy oraz wykonany zostanie retusz scalający.

Innym przykładem malarstwa sztalugowego na drewnie są obrazy znajdujące się w obiektach sakralnych w Polsce, które często nie mają zapewnionej codziennej opieki konserwatorskiej (w sensie codziennych przeglądów) i odpowiednich warunków przechowywania. Bywa też, iż w przeszłości były one poddawane nieprofesjonalnym konserwacjom, które przyczyniły się de facto do powstania uszkodzeń ich struktury. Takim przykładem jest obraz *Święta Barbara* z kolegiaty w Środzie Wielkopolskiej, który w pewnym momencie został wtórnie usztywniony od odwrocia listewkami przytwierdzonymi żelaznymi gwoździami, przebijającymi się na lico. W następnych latach obraz został z kolei zasłonięty innym obrazem na płótnie, co przyczyniło się pośrednio m.in. do degradacji srebrzeń z lica.

Obraz *Święta Barbara* pierwotnie został wykonany na podobraziu złożonym z 3 łączonych kołkami i sklejonych ze sobą w pionie desek z drewna iglastego. Fragmenty kołków, których kształt widoczny był na licu obrazu, przed nałożeniem zaprawy przykryto poprzez wklejenie łątek płótna. Kształt deski podobrazia jest nieregularny – brzegi oraz powierzchnia widoczna od odwrocia są niestarannie obrobione, co wskazuje na to, iż obraz mógł być wycięty z większej całości. Złocenia i srebrzenia wykonano w technice olejnej. Polichromię nakładano na cienką białą zaprawę kredową z bielą ołowiową oraz jasnobrązową warstwę podmalowania. Drewno obrazu przed konserwacją było osłabione konstrukcyjnie działalnością owadów, widoczna była osypująca się mączka drzewna. W tym aspekcie zdecydowanie wyraźnie zauważalna jest różnica w stanach zachowania

przedstawionych wcześniej obiektów muzealnych, a stanu omawianego obiektu z kościoła. Na całej powierzchni drewna występowały zabrudzenia powierzchni, korozja srebra, pęknięcia i wiele punktowych ubytków drewna oraz uszkodzeń mechanicznych (Ryc. 10). Polichromia obrazu została przebadana pod względem chemicznym – w tym celu wykorzystano wstępne badanie XRF, a następnie doprecyzowano wynik badaniem chemicznym na próbkach. W polichromii obrazu stwierdzono m.in. obecność metali szlachetnych (prawdziwe złoto i srebro). Obraz ten oczyszczono z zabrudzeń, konieczne było także wykonanie dezynsekcji (chemicznie), usunięto zdegradowany werniks i wtórne nawarstwienia oraz rozmontowano deski budujące podobrazie (usunięto przy tym wtórne deseczki usztywniające). Usunięto także stare gwoździe, powbijane na wylot oraz zagięte w partii lica. Wielokrotnie przeprowadzono impregnację podobrazia, aby skutecznie wzmocnić strukturę drewna i zabezpieczyć przed ponownym atakiem drewnojadów. Deski podobrazia ponownie skleiono, ubytki zaprawy uzupełniono odpowiednio dobranym gruntem, który opracowano fakturalnie, a następnie uzupełniono ubytki polichromii i przetarcia warstwy malarzkiej oraz pozłoty²⁶. Po zabiegach konserwatorskich obraz wrócił do kościoła i jest na bieżąco monitorowany pod kątem ewentualnych zmian stanu zachowania.

26. A. Ruszkowska, Dokumentacja prac konserwatorskich, dotycząca ołtarza bocznego Świętej Rodziny z kolegiaty pw. Wniebowzięcia NMP w Środzie Wielkopolskiej, [kpis], Luboń 2019, Dostęp: WUOZ w Poznaniu, sygn. 265/11.

Summary/Abstract

AGNIESZKA RUSZKOWSKA

*Easel Painting on Wood—
Material Specificity and
Conservatorship Issues
Based on Selected Case
Studies*

The paper discusses conservation and research issues regarding easel painting on wood. Properties of wooden supports are referenced in terms of timber type and processing; methods of historical support preparation by artists and support protection by renovators have been deliberated as well. The paper further highlights the most common risks—factors conducive to timber deterioration: prior to preparation for painting purposes, and developing *in situ* and during exhibition of finished works. Selected case studies showcase the structure of given artworks on wooden supports in terms of techniques and technologies applied by artists, as well as conservation activity methodologies chosen to match individual artefacts with intent to remove damage and improve aesthetic reception, in consideration of conservatorship guidelines concerning potential displays.