

Anna Prokopowicz

Konserwacja tapiserii w świetle włoskiej teorii konserwacji

Ochrona Zabytków 41/1 (160), 47-49

1988

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.

KONSERWACJA TAPISERII W ŚWIELE WŁOSKIEJ TEORII KONSERWACJI

Na terenie Włoch istnieją dwa duże ośrodki zajmujące się konserwacją zabytków: Istituto Centrale del Restauro w Rzymie i Opificio delle Pietre Dure e Laboratori del Restauro we Florencji. W placówkach tych opracowuje się nowe metody konserwatorskie, prowadzi badania naukowe, kształci przyszłych specjalistów. W latach siedemdziesiątych powstała przy florenckim ośrodku pracownia konserwacji gobelinów.

We Florencji znajdują się wyjątkowo bogate zbiory tkanin tego typu. Północna sztuka tkania arrasów w Italii bardzo szybko się rozprzestrzeniła. W XVI w. nieomal każdy książę miał swoją „arrazerie”, w której tkano na potrzeby dworu. Początki manufaktury medycejskiej sięgają 1546 r., kiedy to Cosimo I de Medici sprowadził flamandzkich tkaczy (Gieromego Rosta i Nicolo Carchera) i zamówił u nich serię tapiserii do swej rezydencji. Ówczesnie posługiwano się arrasami nie tylko do zdobienia wnętrz. Towarzystwo one często swoim właścicielom w podróży, rozwieszano je na zewnętrznych ścianach pałaców i świątyni w czasie rozmaitych uroczystości. Ten zwyczaj używania gobelinów do dekoracji ulic i placów w chwilach dla miasta wyjątkowych przetrwał wśród mieszczaństwa florenckiego do XIX w. Kiedy w drugiej połowie XIX w. w Europie zaczęto się ponownie interesować dawnymi arrasami, Florencja ze swymi nieprzebranymi skarbami stała się Mekką antykwariuszy i miłośników sztuki.

Antykwariusze florency utrzymujący ożywione kontakty z całym światem w swoim własnym interesie zakładali liczne pracownie konserwatorskie. Właścicielem największej z nich był Giuseppe Salvadori, którego pracownia istniała od 1923 r. (kilka gobelinów konserwowanych w tym czasie znajduje się w Galerii Ufficii).

Po pierwszej wojnie światowej zainteresowanie gobelinami zmalało, a nieliczni konserwatorzy zaczęli pracować samodzielnie i przyuczać do zawodu nowe osoby, które następnie stały się pierwszymi nauczycielami we florenckiej Pracowni Konserwacji Tkanin.

Tragiczna powódź w 1966 r. wpłynęła na przyspieszenie decyzji o otwarciu nowej pracowni i kształceniu młodych konserwatorów. Wśród dzieł sztuki, które najbardziej ucierpiały w czasie powodzi, znalazły się tapiserie. Zalane zostały arrasy znajdujące się na wystawie i w magazynach Galerii Ufficii, w Palazzo Riccardi, w Muzeum Archeologicznym, w Palazzo Davanzatti i w mniejszych muzeach. W nowo powstałej pracowni początkowo konserwowano wyłącznie florenckie tkaniny, ale z czasem państwowe i komunalne muzea zaczęły przysyłać tu swoje najcenniejsze obiekty.

20 kwietnia 1985 r. w Palazzo Vecchio otwarto wystawę przedstawiającą projekty konserwacji arrasów z Sali dei Duecento. Celem wystawy (zorganizowanej przez Opificio) było zainteresowanie szerszej publiczności niezwykle cenną serią tapiserii i związonymi z nią problemami konserwatorskimi. Wystawa była też okazją do zaprezentowania pracowni konserwatorskiej i jej dotychczasowego dorobku. Seria arrasów (obecnie podzielona na dwie części pomiędzy Palazzo Vecchio we Florencji i Palazzo del Quirinale w Rzymie) przedstawiająca historię św. Józefa składa się z 20 tkanin o łącznej powierzchni przekraczającej 420 m² (dwukrotnie więcej niż słynne arrasy Rafaela wykonane dla

kaplicy Sykstyńskiej w latach 1517–1520). Do malowania kartonów Cosimo de Medici zatrudnił najwybitniejszych malarzy tokańskich tego okresu. (Byli to: Agnolo di Cosimo Terri, zwany Bronzino, Jacopo Carrucci, zwany Pontormo i Francesco de Rossi, zwany Sallivati). Wybór tematu nie był przypadkowy. Postać Józefa miała być alegorią losów młodego księcia, odnowiciela dynastii Medycich. Dzięki zachowanemu inwentarzowi z 1553 r., w którym arrasy mają numerację od 1 do 20, wiadomo, że przedstawiają epizody następujące po sobie zgodnie z *Księgą Genesis*. Seria tapiserii z historią św. Józefa wykonana została z jedwabiu, złota, srebra i wełny najprawdopodobniej sprowadzonej z północy. Tapiserie rozwieszano na ścianach jedynie przy wyjątkowo uroczystych okazjach. W drugiej połowie XIX w., kiedy ponownie wzrosło zainteresowanie dziełami sztuki tkackiej, seria została podzielona. Na polecenie ówczesnego króla włoskiego 10 sztuk zabrano do dekoracji apartamentów królewskich. Z pozostałych we Florencji – 9 umieszczono ponownie w Sali dei Duecento, gdzie wisiały 111 lat do października 1983 r., kiedy to zostały zdjęte i przekazane do magazynu Pracowni Konserwacji Tkanin Opificio.

Zdjęcie ze ścian arrasów tak długo znajdujących się w ekspozycji było poważnym problemem dla ekipy konserwatorskiej. Aby je zdjąć, zmontowano ruchomy pomost wysokości 8 metrów. Na drewnianej ramie o wymiarach identycznych, jak większe gobeliny, rozpięto grube płótno i całą konstrukcję ustawiono równolegle do powierzchni arrasów.

Stopniowo wyciągano stare gwoździe przytrzymujące tkaninę i równocześnie przytwierdzano do nowych listew. Następnie cofano pomost i wolno opuszczano całość na podłogę. Teraz można było przystąpić do pierwszego odkurzenia lewej strony, usuwania resztek dawnej podszewki. Po odłączeniu arrasu od drewnianych listew rolowano go na grubym waleku i rozkładano na prawej stronie na podłodze, robiono dokumentację wstępną, pobierano próbki do dalszych badań. Po mechanicznym oczyszczeniu każdy arras nawijany był na walek z PCV o średnicy 10 cm. Na całej długości rury wcześniej wywiercono otwory umożliwiające ruch powietrza i ulatnianie się kamfory, która włożona do wnętrza miała zabezpieczać tkaninę przed insektami. Nawijając poszczególne arrasy na waleki równocześnie pokrywano całe powierzchnie warstwą papieru welinowego o odczynie neutralnym. Dodatkowo zabezpieczono każdy wał płótnem bawełnianym i przetransportowano do magazynu Pracowni Konserwacji Tkanin.

Organiczne pochodzenie materiałów, z których powstają gobeliny, sprawia, że zaliczane są one do dzieł sztuki bardzo podatnych na zniszczenie. Trudno ustalić ścisłą granicę między wszystkimi reakcjami chemicznymi, fizycznymi, biologicznymi zachodzącymi niejako naturalnie i określanymi jako proces starzenia się tkaniny, a innymi stanowiącymi dodatkowe zagrożenie. Od początku istnienia gobelinu zachodzą w nim procesy utleniania, depolimeryzacji, hydrolizy, zmiany fotochemiczne, które stopniowo powodują zmianę jego wyglądu i osłabienie. W pracowni chemicznej florenckiego centrum przebadano próbki nici z arrasów z Sali dei Due-

cento. Obserwacje włókien przeprowadzane były pod mikroskopem elektronowym, w świetle spolaryzowanym. Posłużono się też spectrofotometrem w ultrafiolecie. Określono różne stopnie zniszczenia włókien, zmiany w warstwie zewnętrznej, miejscami jej całkowite zniszczenie, rozejście się fibryl. Nici metalowe, użyte pierwotnie do rozświetlenia najjaśniejszych partii arrasu, dziś prezentują się jako ciemne plamy. Srebro, choć należy do grupy metali szlachetnych, słabo reagujących z innymi związkami, w obecności kwasu siarkowodorowego lub siarczków utlenia się przechodząc w siarczek srebra – związek bardzo trwały, o kolorze prawie czarnym. W wypadku nici złożonych powyższe procesy zaczynają zachodzić pod cienką warstwą złota i mogą doprowadzić do rozdzielenia się dwóch warstw. Również brud gromadzący się na tkaninie może być przyczyną jej uszkodzeń. Jego ziarniste cząstki drapią wierzchnią warstwę tkaniny, są podłożem, na którym mogą się rozwijać mikroorganizmy, stymulując rozmaite procesy chemiczne. W omawianym zespole tkanin wybrano metodę czyszczenia na mokro. Zanurzenie w wodzie powoduje rozluźnienie struktury włókna i powrót fibryl do dawnego ułożenia, ponadto przywraca tkaninie miękkość.

Po odpruciu starej podszewki i oczyszczeniu mechanicznym zbadano odporność barwników na wodny roztwór korzenia mydlnicy, bo tym wypróbowanym od dawna środkiem posłużono się przy praniu omawianej serii arrasów. Próbkę nitek włożono do probówek ze skondensowanym roztworem środka piorącego o temp. 45°C. Po kilku minutach nitki zostały wyjęte i rozłożone na bibule. Ponieważ ani roztwór w probówkach, ani bibuła nie zabarwiły się, przystąpiono do prania. W partiach bardziej zniszczonych gobeliny zabezpieczono miękką siatką nylonową. Do prania skonstruowano specjalną składaną wannę o bokach z drewnianych listew, wysokości 30 cm. Spód i boki wyłożono folią plastikową. Do powstałego w ten sposób „wnętrza” wstawiono perforowane płyty ze stali nierdzewnej, na niskich nóżkach, połączonych zaczepami. Na metalowej perforowanej powierzchni rozkładano arras. Perforowana powierzchnia umożliwia szybki i równomierny odpływ wody. Arras zrolowano na wążku i stopniowo zanurzano w wodzie z roztworem korzenia mydlnicy. Po 15 minutach zmieniono kąpiel i zaczęto „tampować” tkaninę gąbkami, zaczynając od środka i przesuwając się w kierunku boków wzdłuż wążka. Po „przetampowaniu” całości arras odwrócono i powtórzono czyszczenie z lewej strony. Kilkakrotnie płukano go w wodzie zdemineralizowanej. Arras pozostawiono na metalowej płycie do odsączenia, a później przeniesiono go na warstwę płótna i bibuły. Podkład zmieniano kilkakrotnie. Istotne, by suszenie odbywało się w sposób naturalny. Przyspieszenie suszenia może spowodować przesuszenie włókien.

Po praniu przystąpiono do właściwej konserwacji. Jak wiadomo, istnieje zabezpieczająca i gruntowna konserwacja. W metodzie zabezpieczającej zatrzymuje się proces niszczenia dzieła. W wypadku gobelinów sprowadza się to najczęściej do zabezpieczenia ich z lewej strony tkaniną.

Konserwacja gruntowna przywraca zabytkowi jego dawne walory estetyczne. W arrasach uzupełnia się osnowę i wążek – ten ostatni częściowo lub całkowicie. W pracowni florenckiej przeprowadza się przeważnie konserwacje gruntowne wychodząc z założenia, że rekonstrukcja dwóch podstawowych elementów wążku

i osnowy jest najlepszym sposobem integracji tkaniny. W zależności od typu gobelinu i stopnia zniszczenia uzupełnienie wążku i osnowy wymaga dodatkowego podkładu. W grubych gobelinach płócienny podkład jest zbędny. W wypadku gobelinów bardzo gęsto tkanych, nawet używając najcieńszych igieł, nie udałoby się uniknąć rozerwania kruchych nitki oryginalnego wążku. Gdyby w tych wypadkach ograniczyć się jedynie do konserwacji zabezpieczającej, to w miejscach, gdzie brakuje nici wążku i osnowy powstałyby martwe, rozbijające kompozycję płaszczyzny. Jeżeli widoczny podkład pokryty zostanie nową osnową, to gobelinowi przywraca się typową żeberkowaną powierzchnię i jeżeli ta osnowa pokryta zostanie wążkiem w kolorach występujących w gobelinie, to ubytek nawet bez odtwarzania rysunku wtopi się kolorystycznie w całość.

Konserwacja bez użycia podkładu przebiega w dwóch etapach: pierwszy polega na uzupełnieniu wszystkich brakujących nici osnowy i większych braków wążku. Arras układa się na długim wąskim stole. Osoby pracujące mają przed sobą fragment obrazu w pozycji pionowej, a nie odwróconej o 90°, jak to ma miejsce na krośnie. Wprowadzając nowe nici układają je pionowo, jedno obok drugich. Ten nietypowy sposób tkania wywodzi się z XIX-wiecznych pracowni florenckich. Prawdopodobnie był szybszy i łatwiejszy dla ówczesnych konserwatorów. Wówczas cała rekonstrukcja gobelinów przebiegała na stole. Obecnie zaprojektowano dla serii z Palazzo Vecchio nowe stoły o ruchomych blatach, które umożliwiają przeprowadzanie całej konserwacji bez przenoszenia arrasów na krosno, na którym przez cały czas gobelin pozostaje napięty (czasami trwa to latami). Zrolowana część tkaniny przytrzymywana jest wzdłuż boku szerokimi taśmami, rozmieszczonymi w odległości 50 cm. Równoległe do krótszych boków stołu, w odległości kilkunastu centymetrów od brzegów gobelinu, przytwierdzono taśmę, do której przymocowuje się nitki osnowy. Taśma służy do przymocowania gobelinu do wążków krosna, na którym uzupełnia się małe ubytki. Po zdjęciu z krosna arrasów zabezpieczane są podszewką bawełnianą lub lnianą w zależności od ciężaru gobelinu. Obydwie tkaniny łączy się pionowymi szwami rozmieszczonymi równoległe na całej powierzchni, co pozwoli w naturalny sposób układać się tkaninie, gdy gobelin zostanie powieszony. Do zawieszania gobelinów używa się jutowej taśmy, do której przyszywany jest sznur. Taśma przszyta do gobelinu pozwala na równomierne rozłożenie się ciężaru wzdłuż całej długości, a nie sprowadza się do kilkunastu punktów, które często stawały się miejscem dodatkowych zniszczeń.

Na urzędzonej wystawie poświęconej arrasom starano się wyjaśnić ogólne zasady postępowania tak z punktu widzenia teorii, jak i techniki konserwacji. Wiadomo, że każde dzieło sztuki wymaga indywidualnego traktowania i doboru najodpowiedniejszych zabiegów. Przedstawione tu prace przy omawianej serii gobelinów będą trwałe kilka, a może nawet kilkanaście lat. Chociaż są to dzieła, które powstały według kartonów włoskich, lecz wykonawcami ich byli tkacze flamandzcy, a technika ich wykonania nie różni się prawie od tapiserii wawelskich, dlatego też przy konserwacji naszych tapiserii można byłoby skorzystać z doświadczeń florenckich.

*Anna Prokopowicz
Pracownia Konserwacji Tkanin
Państwowych Zbiorów Sztuki
na Wawelu*

Italy has two big centres of the conservation of monuments, i.e. Istituto Centrale Del Restauro in Rome and Opificio Delle Pietre Dure E Laboratori Del Restauro in Florence. In the seventies the Atelier for the Conservation of Tapestries was attached to Florence's Opificio. Teachers in the Atelier are the persons trained in this profession by former workers of the biggest conservation workshop, owned by Salvadori Giuseppe, existing from 1923 and employing several dozen workers. In 1983 the Atelier undertook the preservation of 9 arrases from Palazzo Vecchio in Florence from the series depicting the story of Joseph, ordered by Cosimo de Medici in 1546. The authors of the cartoons were Agnolo di Cosimo Torri (16 cartoons), Jacopo Carrucci (3). Francesco de Rossi (1). It was done by Flemish workers. The series consists of 20 pieces. Their total area is 420 sq. m. 10 of them are at present in Palazzo del Quirinale in Rome, the remaining ones are in Palazzo Vecchio in Florence. The latter ones were hanging incessantly for 111 years until their removal in 1983. Special safe techniques of taking arrases from walls, their transportation and storage in the building of Opificio were worked out. To wash the arrases a special

folding bath-tub was designed with a perforated steel plate on its bottom. A rolled-up arras on the roller was gradually unfolded, soaked, tamponed and reeled on the second roller placed at the other end of the bath-tub. A solution of soap-wort in demineralized water was used for washing. Larger missing parts are made up on tables with movable tops. New threads of the weft are laid vertically, contrary to the way used on a loom. This is not a typical method, originating from the 19th-century traditions of Florentine conservators. Only very small missing parts are done on a loom. The Florentine workshop advocates a technique of through conservation (metodo integrativo) assuming that reconstruction of 2 basic elements: the warp and the weft is the best method of integrating the fabric. After taking from the loom arrases are lined with a linen cloth fastened with vertical stitches placed parallelly on the entire surface. Work on the conservation of the entire discussed series will be continued still for years. Following the progress of conservation work Polish conservators might take some advantage of Florentine experience.

HELENA HRYSZKO

KOLEKCJA TAPISERII Z KATEDRY LA SEO W SARAGOSSIE – STAN ZACHOWANIA I PROBLEMY KONSERWATORSKIE

Kolekcja tapiserii, będąca własnością Kapituły Metropolitalnej w Saragossie, przechowywana jest w katedrze La Seo zbudowanej w 1189 r., a rozbudowanej na początku XIV w. w stylu gotyckim. Kolekcja składa się z 63 obiektów, z których 16 eksponowanych jest w 2 pomieszczeniach Museo de Tapices istniejącego przy katedrze od 1928 r. Pozostałe znajdują się w magazynie tejże katedry. Katedralna kolekcja obejmuje 10 tapiserii z XV w. pochodzących z warsztatów w Arras i Tournai i 53 tapiserie wykonane w warsztatach flamandzkich od początku XVI w. do połowy XVIII w. Początek kolekcji datuje się na rok 1454, kiedy biskup Don Dalmacio de Mur zapisem testamentowym ofiarował dwie najbardziej cenne i zachowane do dziś tapiserie z serii „Pasja” wykonane w warsztatach w Arras. Jest to więc kolekcja starsza o 100 lat od kolekcji arrasów wawelskich i najstarsza w Hiszpanii. Cała kolekcja została w większości ukształtowana już w XVI w. Jej podstawę stanowiły dary arcybiskupa Don Alonsa de Aragon i arcybiskupa Don Andresa Santaosa oraz zakupy kapituły. Pierwszy z ofiarodawców przekazał w 1520 r. trzy tkaniny z serii „Asuero i Ester” wykonane w Tournai w II połowie XV w., oraz cztery tapiserie reprezentujące wczesny renesans flamandzki wykonane ok. 1500 r. Don Andres Santos ofiarował w 1585 r. serię złożoną z 12 tkanin zatytułowaną „Miesiące” pochodzącą z warsztatów brukselskich z lat 1540–1560. Jest to jedyna zachowana kompletnie seria znajdująca się w jednym miejscu. W tym samym czasie kapituła zakupiła wiele innych obiektów, a między innymi serię „Historia Mojżesza” składającą się z 8 tkanin wykonanych w latach 1540–1565 w Brukseli. W latach 1695–1703 kapituła uzupełniła kolekcję następnymi cennymi obiektami, wśród których znalazły się tapiserie z serii „Adoracja Krzyża Świętego”, „Ofiara Jęftego” i „Wyprawa Brutusa do Akwitanii”. W roku 1984 autorka przebywała przez trzy miesiące w Saragossie na zaproszenie Kapituły Metropolitalnej w celu wykonania ekspertyzy stanu zachowania kolekcji z katedry La Seo, która byłaby podstawą do opraco-

wania długofalowego programu konserwatorskiego, proponowanego jako zlecenie dla Pracowni Konserwacji Tkanin PKZ w Warszawie.

W związku z tym konieczne było opracowanie takiego schematu badania każdej z tkanin, aby ekspertyza była możliwa do wykonania w ciągu trzech miesięcy. Schemat składał się z następujących 9 punktów:

1. Tytuł.
2. Seria.
3. Czas i miejsce powstania (datowanie i proveniencję podawano według katalogu zamieszczonego w książce *La Seo de Zaragoza*, dane te nie wchodziły bowiem w zakres ekspertyzy).
4. Sygnatury (były one przerysowane w skali 1:1).
5. Wymiary obiektu. Podawano tylko wymiary samego obiektu bez taśm i obszyci dodanych w późniejszych okresach. Przy obiektach z bordiurami podawano również ich szerokość.
6. Materiał i technika wykonania. Z każdej z tkanin pobrano po kilkanaście próbek przędzy wełnianej, jedwabnej i nici z oplotem metalowym. Próbkę opisano po powrocie do kraju. Gęstość osnowy obliczono za pomocą lupy w 5 różnych miejscach, natomiast gęstość wątków w 10 różnych miejscach dla każdego z nich. Do badania wybierano partie wykonywane bardziej starannie i cieńszą przędzą (partie twarzy i rąk). Ponieważ partie tła wykonywano z zasady przędzą grubszą, dało to możliwość określenia w przybliżeniu występującej rozpiętości od najmniejszej do największej ilości nitki na 1 cm².
7. Kolory: wymieniono jedynie wszystkie zasadnicze kolory (4–20) występujące w każdej z tkanin z podziałem na kolory wełny i jedwabiu. Nie istnieje bowiem precyzyjny sposób dla wiernego oddania kolorystyki tkanin. Wyliczenie kolorów nic nie mówi o proporcjach, a określenie wszystkich odcieni jest niemożliwe ze względu na szeroką gamę kolorystyczną, np. manufaktura gobelinów w Paryżu szczyła się posiadaniem ponad stu tysięcy różnych odcieni, natomiast w Pracowni Konserwacji Tkanin PKZ w Warszawie do re-