

# Katarzyna Rachuta

---

## Problem uzupełnień ubytków w cienkiej warstwie malarskiej na przykładzie obrazu "Matka Boska Gidelska"

---

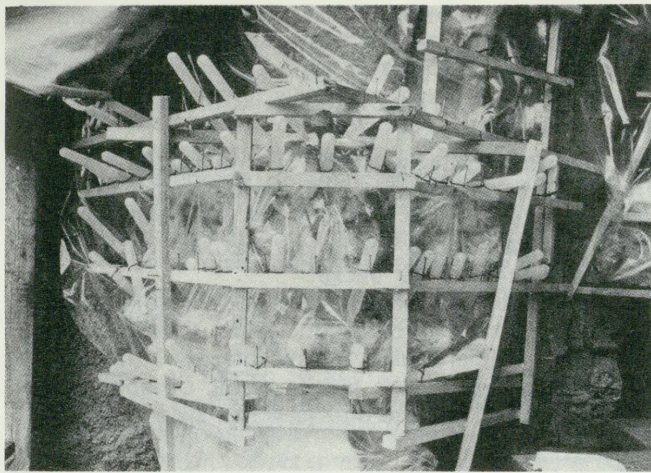
Ochrona Zabytków 43/3 (170), 149-152

---

1990

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.



9. Kapitel — nasycanie roztworem wzmacniającym. Widoczna konstrukcja podtrzymująca pojemniki, sposób ich zamocowania (fot. D. Kwiatkowski)

9. Saturation with solution strengthening the capital. The structure supporting the containers is visible, along with the manner of their affixation

— może być również stosowana do nasycania strukturalnego obiektów nieprzenośnych, takich jak płaskorzeźby, wsporniki itp.,

— nie wymaga stosowania skomplikowanych urządzeń. Natomiast jej wadą jest to, że nie może być stosowana do bezpośredniego nasycania płaszczyn poziomych obiektu, do których istnieje dostęp jedynie od dołu. Zastosowanie waty celulozowej jako warstwy pośredniej powoduje, że metoda ta staje się modyfikacją metody ciągłego przepływu z jej zaletami i niedogodnościami, z tym że łatwiej jest zwiększyć dopływ impregnatu w tych miejscach, gdzie jest to konieczne, przez zastosowanie dodatkowych pojemników. Wykonanie dodatkowych języków jest bardziej skomplikowane.

### Wniosek

Proponowana metoda może być przydatna do nasycania niektórych obiektów nieprzenośnych, zwłaszcza wykonanych z tynku lub wbudowanych w mur, takich jak płaskorzeźby, gzymsy, wsporniki itp. Pozwala na konserwację obiektów *in situ*. Można ją stosować do konserwacji fragmentów i obiektów o niezbyt głębokim reliefie. Metody tej jednak nie zaleca się do konserwacji obiektów dużych, o bogatej, skomplikowanej powierzchni, takich jak barokowe rzeźby i portale.

Ryszard Mirowski  
PKZ — Oddział w Toruniu

## NEW METHOD OF SATURATING STONE MONUMENTS

An important conservation measure is the introduction of chemical substances into the stone structure that improve its properties. Various methods are used, depending on the specific conditions and possibilities. The article proposes a new method of saturating stone monu-

ments, with the possibility of obtaining the effect of structural saturation.

The method has been tried out successfully and its elaboration broadens the possibilities of conservation of structures *in situ*.

KATARZYNA RACHUTA

## PROBLEM UZUPEŁNIEŃ UBYTKÓW W CIENKIEJ WARSTWIE MALARSKIEJ NA PRZYKŁADZIE OBRAZU *MATKA BOSKA GIDELSKA*

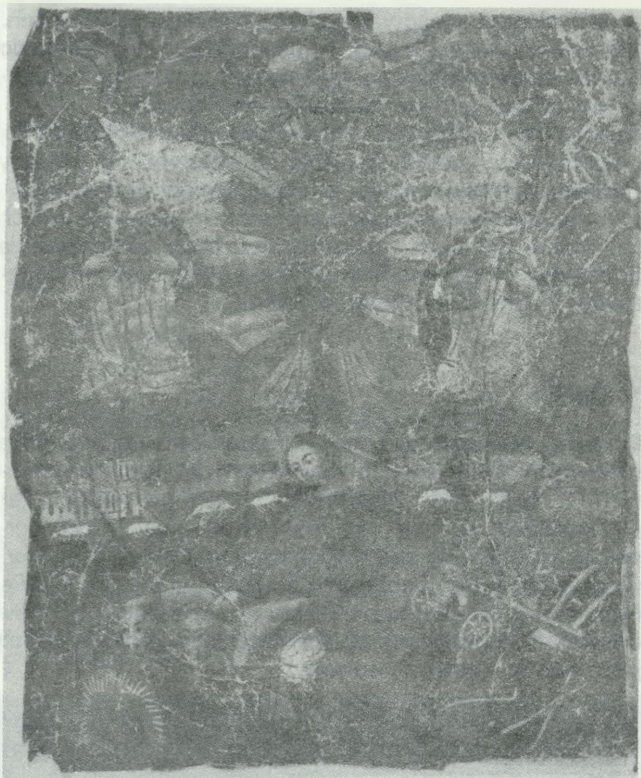
Problemy konserwatorskie związane z obrazem *Matka Boska Gidelska*<sup>1</sup> w dużym stopniu wynikają z jego specyficznej budowy technicznej. Kwalifikują się one raczej do działu konserwacji obrazów bez krosien<sup>2</sup>. Obraz *Matka Boska Gidelska* należy bowiem do grupy obrazów dewocyjnych produkowanych taśmowo, na płótnie rozpinanym z metra.

Technika malowania tego typu obrazów musiała więc być bardzo uproszczona, a tempo „produkcji” nie pozwalało na jednostkowe traktowanie każdego obrazu. Po namalowaniu serii wielometrowe płótno rozcinano, oddzielając od siebie poszczególne kompozycje. Tak więc obrazy te, malowane na ogół na bardzo cienkim płótnie, nie rozpięte na krosnach, narażone były na wszelkie zniszczenia grożą-

<sup>1</sup> Obraz *Matka Boska Gidelska* konserwowany był w ramach ćwiczeń ze studentami III roku na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie w Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego prowadzonej przez dr Joannę Szpor. Pracę tę wykonała autorka artykułu w roku akademickim 1988-1989.

<sup>2</sup> *Konserwacja malowideł na tkaninach bez krosien*. Zeszyty

Naukowe ASP w Warszawie nr 1/12/, 1985. Problematyce tej poświęcona była konferencja, która odbyła się w 1984 r. na ASP w Warszawie. Zaprezentowano na niej doświadczenia polskich konserwatorów zajmujących się konserwacją sztandarów, chorągwi kościelnych dwustronnie malowanych, prawosławnych płaszczan oraz malowideł tybetańskich.



1. „Matka Boska Gidelska” — stan obrazu przed konserwacją

1. „Our Lady of Gidle” — state of the painting before conservation

ce tkaninom transportowanym „luzem”<sup>3</sup>. Wiotkość podłoża, cienka warstwa malarska oraz typ zniszczeń, na jakie narażone były te malowidła, stawia je w grupie obrazów, dla których stosowanie zabiegów konserwatorskich typowych dla obrazów sztalugowych, nie zawsze jest właściwe i daje właściwy efekt.

Obraz *Matka Boska Gidelska* powstał w XIX w. w tzw. warsztatach częstochowsko-gidelskich. Pierwsze wzmianki o istnieniu tych warsztatów pochodzą z I połowy XVII w. Największą jednak popularność zyskały one na przełomie XVIII i XIX w. oraz w wieku XIX, kiedy to Gidle stały się — obok Częstochowy — jednym z najbardziej znanych ośrodków malarstwa dewocyjnego. Miejsowość ta odwiedzana była przez liczne rzesze pielgrzymów nie tylko ze względu na bliskość Częstochowy, ale też z racji legendy o znalezieniu cudownej figurki Matki Boskiej. Wyorana na polu figurka, umieszczona została w specjalnie dla niej zbudowanej okazałej kaplicy położonej w sąsiedztwie klasztoru Dominikanów. Ona to przyciągała tysiące pobożnych wieśniaków. Na użytek pielgrzymów zaczęły powstawać obrazy upamiętniające to wydarzenie. Wykorzystując tradycję warsztatów cechowych, głównie częstochowskich, przekształcono dawniejsze wzory i dostosowano do nowej treści, a także potrzeb i gustów odbiorców. Masowa produkcja narzuciła też tempo pracy.

Upraszczając technikę tworzenia obrazów, prawie całkowicie zarzucono gruntowanie płótna podobrazia.

Obrazy gidelskie należą do „najbardziej prymitywnych od strony rzemiosła malarskiego i ukształtowania formy” — jak twierdzi A. Kuczyńska-Iracka, autorka książki poświęconej właśnie malarstwu tego typu<sup>4</sup>. Płótna były tylko przeklejane, a warstwę gruntu zakładano jedynie

w miejscach, w których miał występować ozdobny ornament „grzebieniowy”<sup>5</sup>. Sam obraz malowano temperą. Powstał też powielany masowo schemat przedstawienia historii znalezienia cudownej figurki, bardzo dekoracyjny i łatwy w odbiorze.

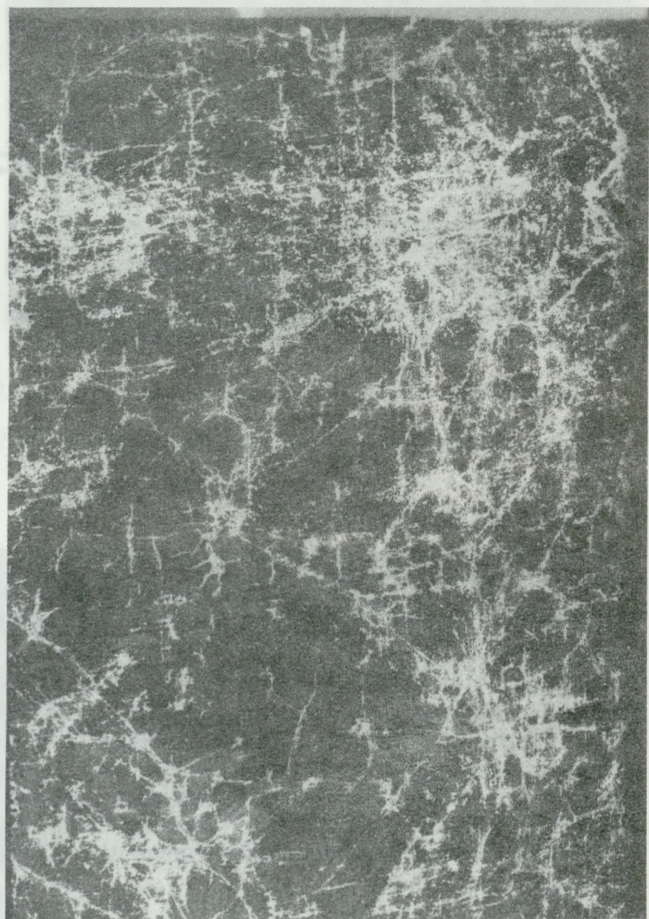
Jest to kompozycja dwustrefowa. Dolna strefa — ziemską — jest ilustracją legendy o znalezieniu figurki Najświętszej Marii Panny. Górna — niebiańska — przedstawia adorację Matki Boskiej przez patronów zakonu dominikanów — św. Dominika i św. Jacka.

Dokładnie takiemu schematowi podporządkowana jest kompozycja konserwowanego obrazu. Całość zachowana jest w ciepłej tonacji ugrów, brązów i zieleni. Obie strefy dzieli pas ostrego błękitu nieba, cynobrowa czerwień dachów klasztoru oraz jaskrawa zieleń łąki.

<sup>3</sup>W Muzeum Okręgowym w Żywcu znajduje się spory zbiór obrazów z warsztatów częstochowskich. Te, które były sprzedawane jako oprawione, przybijano do sztywnego podłoża wykonanego z desek. Obrazem była rama, niekiedy dość głęboka, czasem zdobiona wyklejającym ją papierem i tworząca rodzaj kapliczki. Tego typu zabezpieczenie pozwalało dłużej przetrwać obrazowi.

<sup>4</sup>A. Kuczyńska-Iracka, *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 108.

<sup>5</sup>Miejsca przeznaczone pod ornament pokrywano dodatkowo warstwą zaprawy i przed całkowitym wyschnięciem czesał metalowymi grzebykami o różnych nacięciach. A. Kuczyńska-Iracka, op. cit., s. 87.



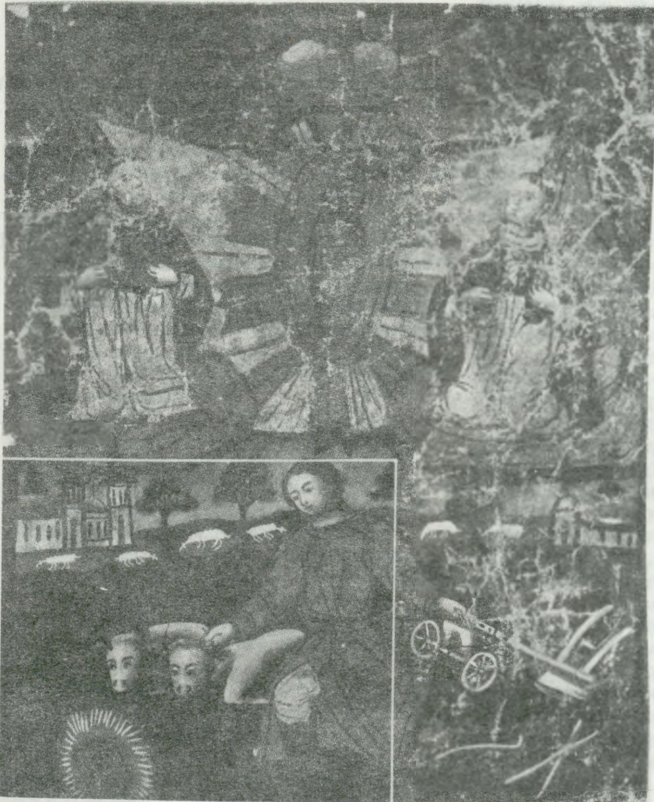
2. „Matka Boska Gidelska” — fragment obrazu. Na zdjęciu widoczna siatka ubytków

2. „Our Lady of Gidle” — fragment of painting; on photograph the network of losses is visible

Obraz malowany jest na bardzo cienkim, rzadko i równo tkany płótnie o wymiarach 64 cm x 52 cm, techniką temperową. Warstwa farby jest bardzo cienka. Nie zastosowano zaprawy, a jedynie przeklejenie. W obrębie szat i paludamentu wyciśnięto w założonej w tych miejscach zaprawie wypukły ornament grzebykowy, zdobiony na koniec srebrem, złotem i laserunkiem. Płaszczyznę nieba oraz tła pokryto najpierw podkładem, na którym namalowano szczegóły krajobrazu, twarze i elementy dekoracyjne. Dolna strefa kompozycji malowana jest półkryjącymi brązami i zieleniami, obwiedzionymi czarnym konturem. Całość kompozycji otacza czarny pas o szerokości ok. 1,5 cm, zastępujący ramę.

Ze względu na bardzo zły stan zachowania, obraz przeznaczony był do kasacji. Fakt, że nigdy nie był rozpięty na krośnie, sprawił, iż samo płótno uległo osłabieniu i poważnym zniszczeniom. Obraz sprawiał wrażenie zmiętej tkaniny z licznymi ostrymi załamaniem oraz rozdarciami przy krawędziach (fot. 1).

Brak przyczepności do podłoża i złuszczenie się warstwy malarskiej były powodem powstania dużych ubytków (ok. 40% powierzchni), szczególnie w miejscach zagniecień płótna i zatarcia czytelności kompozycji. Dodatkowo całe lico pokrywała gruba warstwa kurzu i brudu. Trudnym do rozwiązania problemem przy konserwacji tak zniszczonego obrazu było wyprostowanie go z jednoczesnym podklejeniem luszczącej się warstwy malarskiej.



3. „Matka Boska Gidelska” — obraz po zdublowaniu, uzupełnieniu ubytków, zawerniksowaniu (stan w trakcie punktowania).

3. „Our Lady of Gidle” — painting following doubling, supplementing of losses, varnishing (state during pointing)

(wszystkie zdjęcia autorki)

Należało też skleić na styk rozdarcia, wkleić łatki w miejsca ubytków płótna oraz wzmocnić je i usztywnić.

Zabiegi rozpoczęto od podklejenia warstwy malarskiej. Po wykonaniu kilku testów najlepszym środkiem okazał się *Hydro-Grunt 750* firmy *Lascaux*<sup>6</sup>. Stosowanie go jest możliwe zarówno od strony lica, jak i odwrocia, co w wypadku tego obrazu było bardzo istotne. 20% dodatek Cellosolu do rozcieńczonego z wodą Hydro-Gruntu (w stosunku 1:1) pozwalał na lepszą penetrację, jak też uelastycznienie warstwy malarskiej. Po naniesieniu Hydro-Gruntu i przed jego całkowitym wyschnięciem układano poprzemieszczane łuski farby. W momencie, kiedy przesączona specyfiką partia obrazu była zaledwie lekko wilgotna, przepasowywano ją kauterem przez papier silikonowany i pełniącą funkcję amortyzatora warstwę flaneli. Tak zabezpieczone miejsca pozostawiono na dobę pod przyciskiem. Zabieg ten wykonywano niewielkimi partiami (ok. 1 dcm<sup>2</sup>). Pozwoli on nie tylko na podklejenie warstwy malarskiej, ale jednocześnie na wyprostowanie podobrazia. Po zakończeniu prac zabezpieczających na całej powierzchni obraz dodatkowo prostowano na stole próżniowym w temperaturze ok. 60°C, układając go licem do góry w celu uniknięcia wgniecenia wypukłego ornamentu.

Zabrudzenia z odwrocia płótna usuwano mechanicznie za pomocą skalpela i igły. Powierzchnię warstwy malarskiej czyszczono Dioksanem z wodą (1:1). Partie złota doczyszczano dodatkowo żółcią wołową z wodą oraz mieszką octanu amyłu z alkoholem etylowym (1:2). Po oczyszczeniu obrazu całość dodatkowo impregnowano żywicą akrylową P 550 - 40 TB (Lascaux) z benzyną i toluenem w stosunku 1:3.

Kolejnym zabiegiem poprzedzającym dublowanie była reperacja płóciennego podobrazia. Do sklejenia rozdarc i wklejenia latek użyto POW w dyspersji wodnej. Krawędzie obrazu wzmocniono dodatkowo pasami batystu przesączonego Bevą 371 (Lascaux) z benzyną (1 : 3). Pasy te posłużyły później do wzmocnienia brzegów płótna dublującego.

Największy jednak problem stanowiło uzupełnienie siatki mikroskopijnych ubytków warstwy malarskiej (fot. 2). Tradycyjne zakładanie kitów okazało się zabiegiem niewykonalnym z uwagi na cienkość warstwy malarskiej. Uzupełnienie ubytków wymagało więc znalezienia i zastosowania nowej metody. Ustalono, iż obraz będzie laminowany Beva 371 nanoszoną fabrycznie na folię silikonowaną (prod. USA). Zabieg przeprowadzono na stole próżniowym w temperaturze ok. 65°C. Na powierzchni stołu, z uwagi na fakturalny ornament grzebieniowy, położono cienką gąbkę amortyzującą, na nią melineks silikonowany, obraz licem do dołu i na jego odwrocie Bevę w folii. Całość przykryto melineksem silikonowanym. W trakcie zgrzewania, pod wpływem temperatury oraz podciśnienia, Beva przeniknęła przez rzadko tkane i cienkie płócienko podobrazia i uzupełniła ubytki warstwy malarskiej do jej grubości nie rzenikając przez warstwę malarską. Uzyskano w ten sposób bardzo cienki, przezroczysty „film” precyzyjnie wypełniający wszystkie ubytki. Ten sposób uzupełnienia pozwoli uniknąć niebezpieczeństwa „zmęczenia” warstwy malarskiej, które niewątpliwie nastąpiłoby przy zakładaniu i szlifowaniu tradycyjnych kitów.

<sup>6</sup>Właściwości oraz metoda aplikowania patrz katalogi Lascaux Restauro Alois K. Diethelm, Farbenfabrik, CH-8306 Bruttisellen, Szwajcaria.

W celu wzmocnienia i stabilizacji wiotkiego podobrazia, obraz dodatkowo zdublowano cienkim płóciakiem usztywnionym 4% żelatyną i Paraloidem B-72 (15% w toluenie). Naniesioną na nie trzywarstwową Beve aktywowano przed dublowaniem tolueniem. Zabieg przeprowadzono przy użyciu żelazka. Z kolei wyprostowanie i zdublowanie obrazu, bez rozpinania go na krosnach regulującego naprężenie powierzchni, mogłoby spowodować po jakimś czasie zarysowywanie się dawnych zagnieceń płótna. Chociaż obraz nigdy nie był rozpinany na blejtramicie, postanowiono zastosować tę obcą warsztatom gidelskim konstrukcję.

Pozostałe zabiegi wykonywano już na krośnie. Fakturę ornamentu grzebieniowego uzupełniono żelem—Impasto Gel Medium 1 (prod. Lascaux). Żel lekko rozcieńczano wodą.

Przed punktowaniem obraz pokryto werniksem damarowym w aerozolu, a następnie werniksem syntetycznym Soluvar (prod. USA), również w aerozolu<sup>1</sup>. Warstwę malarską punktowano stosując retusz naśladowczy far-

bami olejnymi (Windsor-Newton) odsączanymi z nadmiaru spoiwa, a zmieszany z olejem terpentynowym i werniksem retuszarskim firmy Talens.

Rezultaty tych eksperymentalnych zabiegów okazały się nadspodziewanie dobre. Oprócz uzyskania równej powierzchni obrazu, skonsolidowania warstwy malarskiej i przywrócenia jej żywego kolorytu oraz uzupełnienia ubytków, uzyskano dodatkowy efekt. Oglądając obraz pod światło można dokładnie odczytać, dzięki przezroczystości „kitów”, wszystkie uzupełnienia, a tym samym bez użycia lampy do pozafioletu w zwykłych warunkach odróżnić punktowania od oryginalnej warstwy malarskiej.

Katarzyna Rachuta  
studentka ASP w Warszawie

<sup>1</sup>Werniks SOLUVAR produkcji USA. Skład: żywica akrylowa, petroleum hydrocarbon, toluen, 1, 1, 1 trójchloroetan.

## THE PROBLEM OF SUPPLEMENTING A THIN PAINT LAYER ON THE EXAMPLE OF THE PAINTING *OUR LADY OF GIDLE*

The painting *Our Lady of Gidle* is a mass-produced devotional painting. The painting technique was very simplified. After painting a series of paintings, the many-metre, usually very thin canvas was cut up, separating the individual compositions. The limpness of the base, the thin paint layer and the type of damages these paintings were in danger of, does not make it possible to use the stereotype measures.

The painting *Our Lady of Gidle* was created in the 19th cent. in the Częstochowa-Gidle workshops. It draws on the legend about finding the miraculous figure of Our Lady in a field. The painting handed over for conservation was in a very bad state: weakened canvas, no adherence to the base and flaking of the paint layer,

numerous paint losses, bends etc. The measures began with straightening out the canvas and gluing under the paint layer.

Then the paint layer was cleaned, the tears were glued up and patches were glued on. Next, the paint layer losses were supplemented. On a vacuum table, at a temperature of ab. 65°C, the painting was laminated with Beva 371 applied to silicone foil. After these steps, the limp under-painting was strengthened and the painting was additionally doubled by a thin canvas. For straightening and doubling, the painting was spread out on a loom (even though it had not been spread out until that time). The conservation ended with pointing.