

TERESA KOZIOL

# O KONSERWACJI OBRAZU

Aby obraz *Plaża w Pourville* Claude'a Moneta, mógł wrócić na swoje dawne miejsce w Galerii Sztuki Europejskiej Muzeum Narodowego w Poznaniu, został poddany zabiegom konserwatorskim.

W następstwie kradzieży obraz został poważnie uszkodzony: jego środkowa część – pole obrazu – została wycięta ostrym narzędziem prowadzonym wzdłuż wewnętrznej krawędzi ramy. Brzegi obrazu, osłonięte listwami ramy oraz krawki, pozostały na oryginalnym krośnie, na którym płótno było napięte i osadzone w ramie.

Opracowanie projektu postępowania konserwatorskiego poprzedziły wnikliwe oględziny stanu odzyskanego obrazu: w świetle widzialnym, skośnym, pod binokulem oraz w promieniowaniu ultrafioletowym.

Widoczne bezpośrednie konsekwencje kradzieży to:

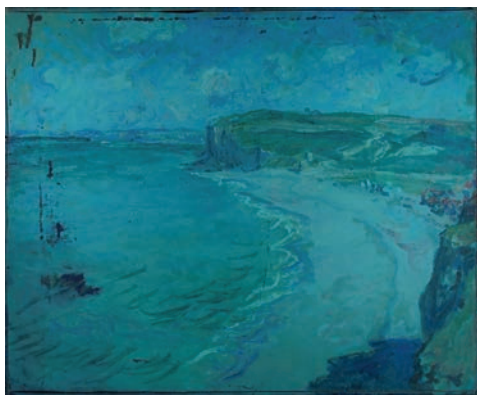
- przecięcie płóciennego podłoża w odległości 0,5 - 1,5 cm od krawędzi, z ubytkiem płótna wraz z zaprawą i warstwą malarską wzdłuż linii cięcia w górnej partii obrazu;
- poważne uszkodzenie sygnatury artysty usytuowanej w prawym, dolnym narożniku: przecięta w połowie wysokości, z ubytkami warstwy malarskiej i zaprawy na obu skrajach cięcia i wzdłuż skośnego zarysowania;
- ubytki zaprawy i warstwy malarskiej na brzegach przeciętego płótna;
- liczne, nieregularne wykruszenia zaprawy i warstwy malarskiej w lewej, górnej ćwiercy obrazu, spowodowane zapewne niewłaściwą manipulacją wyciętym płótnem;
- kilka płytkich wyluszczeń warstwy malarskiej;
- płócienne podobrazie pozbawione przez długi czas właściwego napięcia uległo deformacji – uwidoczniło się wcześniejsze załamanie płótna wzdłuż



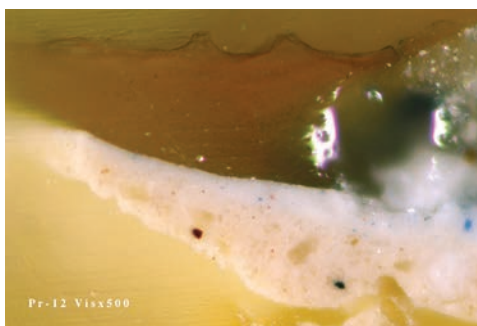
Stan obrazu po odzyskaniu – widoczne przecięcie wokół brzegów obrazu. Fot. M. Peda



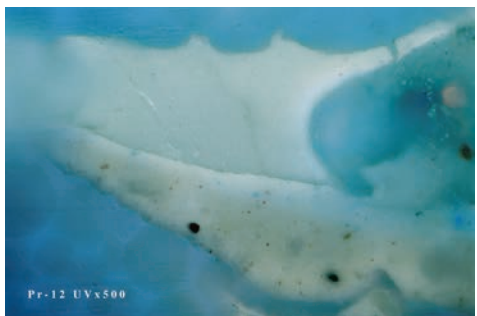
Stan obrazu po odzyskaniu – dolny prawy narożnik z przeciętą w połowie wysokości sygnaturą artysty; wykruszenia zaprawy i warstwy malarskiej wzdłuż linii cięcia. Widoczne włosy z pędzla artysty wtopione w mokrą powierzchnię warstwy malarskiej. Fot. M. Peda



Obraz w świetle UV – widoczna luminescencja warstwy starego werniksu i dawne uzupełnienia – wcześniejszych ubytków warstwy malarskiej przy lewej i górnej krawędzi. Fot. M. Peda



Przekrój warstwy malarskiej z warstwą werniksu, fot. Vis, pow. 500 x. Fot. Z. Rozlucka



Przekrój warstwy malarskiej z warstwą werniksu, fot. UV, pow. 500 x. Linia zabrudzeń powierzchniowych jest widoczna w świetle UV między warstwą malarską a warstwą werniksu. Fot. Z. Rozlucka



Lico obrazu podczas usuwania wtórnego, pociemniałego i pożółkłego werniksu. Fot. M. Peda

poprzeczki krosna i znaczne pofalowanie w prawym górnym narożniku.

W trakcie oględzin zlokalizowano dość liczne ślady wcześniejszych restauracji obrazu: widoczne, zmienione optycznie i nawarstwione, matowe retusze.

Zastrzeżenia budził stan powłoki werniksu – jego wyraźnie pożółkły ton miał deformujące oddziaływanie na kolorystykę obrazu. Wstępne obserwacje pod binokulem nasuwały wątpliwości co do jego autorskiego charakteru.

Konieczność podjęcia prac konserwatorskich, których oczywistym celem było przywrócenie integralności obrazu – połączenie wyciętej partii z brzegami płótna – stanowiła okazję do wykonania interwencji dotyczących również kwestii estetycznych. Konserwacja podobrazia stała się dobrym momentem do usunięcia wtórnych, zniekształcających autorski koncept nawarstwień – widocznych retuszy oraz rozważenie ewentualnej operacji usunięcia pożółkłego werniksu. Ostatnim etapem byłoby scalenie kompozycji malarskiej – uzupełnienie ubytków zaprawy i wykonanie punktowań imitacyjnych (bez rekonstrukcji sygnatury) materiałami o dobrej stabilności optycznej.

Opracowanie szczegółowego planu postępowania poprzedziły niezbędne badania technologiczne, zebranie odnotowanych (nielicznych – z lat 1986 i 1996) informacji na temat wcześniejszych prac konserwatorskich oraz lektura publikacji. Szczególnie cennym źródłem informacji na temat technologii i praktyk warsztatowych impresjonistów okazały się katalogi naukowe dwóch wystaw poświęconych ich sztuce: londyńskiej (1990) i wiedeńskiej (2009), sumujące wyniki obszernych projektów badawczych, które poprzedziły ekspozycje.

Badania wykonane na próbkach<sup>1</sup> wykazały, że Monet wybrał na podłoże swojej malarskiej impresji cienkie, bawełniane (!) płótno, zagruntowane fabrycznie beżowo-szarą zaprawą, o lekko różowym odcieniu (barwioną w masie, jako wypełniacz: biel ołowiana, drobiny czerwienu żelazowej i czerni). Na odwrociu płótna zachowała się pieczęć adresowa paryskiego dostawcy płótna i okrągła papierowa nalepka właścicielska wiążąca obraz z poznańskim muzeum (KFMP).

Studium nadmorskiego pejzażu ma charakter szybkiego szkicu, naniesionego *alla prima*, z użyciem bogatej, wynikającej z narzędzia faktury i gładkich partii beżowo-szarej (nieprzykrytej farbą) zaprawy, wybranej celowo przez artystę i wykorzystanej jako integralny składnik kompozycji obrazu. Warstwa malarska budowana techniką „mokre w mokrym” (choć ostatnie, ale istotne akcenty zostały naniesione na wyschniętą już farbę – słabsza adhezja w tych miejscach mogła być powodem powstania płytkich złuszczeń). Zidentyfikowane pigmenty wskazują na raczej chłodną tonację obrazu.

Oględziny lica w świetle UV wykazały, że powłoka pożółkłego werniksu była oczyszczana i częściowo usunięta – luminescencja była nierównomiernie intensywna. Pod binokulem widoczne różnice grubości powłoki – bardzo cienka lub wręcz niezachowana na wypukłościach impastów, skumulowana w zagłębieniach. Optyczny efekt opisanego stanu powłoki werniksu spowodował deformację kolorystyki obrazu (ogólne ocieplenie) i nienaturalne, przerysowane eksponowanie miejsc z wydatną fakturą. Zniekształcający efekt pociemniałego, ciepłego werniksu był szczególnie silny w partiach odsłoniętej zaprawy, zakłócał relacje walorowe budujące przestrzeń w partii nieba.

Werniks w stanie opisanym wyżej zazwyczaj kwalifikuje się do usunięcia, gdyż nie spełnia już oczekiwanej funkcji ochronnej i optycznej.

Plan zastosowania do sklejenia płótna spojów z żywic termoplastycznych, wrażliwych na działanie rozpuszczalników, wymagał badania pochodzenia werniksu (czy jest on autorski, czy wtórny, naniesiony później) i jego ewentualne uprzednie – ze względu na bezpieczeństwo spojów – usunięcie.

Wstępne obserwacje pod binokulem wskazywały na jego wtórny charakter: obecność (lokalnie) w spękaniach warstwy malarskiej i opróżnionych kanałkach po włosach z pędzla malarza. Istotnych informacji na temat technologii impresjonistów (w tym stosunku do ówczesnej praktyki werniksowania obrazów) dostarczyły wspomniane wyżej katalogi wystaw publikujące, obok wyni-



ków badań technologiczno-konserwatorskich, również źródła pisane z epoki. Wiadomo że wielu z nich odrzucało rutynową wówczas praktykę pokrywania obrazów żółtawym z natury werniksem żywnym, słusznie obawiając się deformacji wypracowanych wartości kolorystycznych swoich obrazów. Deformacje te potęgują się z czasem, gdyż ówczesnie stosowane żywice naturalne silnie żółkną w procesie starzenia. Warstwa werniksu pojawiała się na obrazach impresjonistów często wbrew ich woli później; niekiedy decyzją marszandów – dla podniesienia szans na sprzedaż na ówczesnym konserwatywnym rynku dzieł sztuki, przy zmianie właścicieli, udziale na wystawach lub w trakcie późniejszych restauracji czy też zmianie oprawy. Liczne nalepki i trzy warstwy papierowych oklein na krosnach pozwalają brać pod uwagę taką możliwość.

Istotne potwierdzenie, że werniks został naniesiony na powierzchnię obrazu po upływie pewnego czasu, dał wynik badania stratygrafii przekroju próbki pobranej w miejscu o dość wydatnej fakturze. Przekrój próbki poddany został analizie wizualnej pod mikroskopem w świetle widzialnym i w promieniowaniu ultrafioletowym, które dzięki wzbudzonej luminescencji pozwala na bardziej czytelną separację warstw. Wykonano i poddano analizie zdjęcia przekroju widzianego w świetle białym i luminescencji wzbudzonej na tymże przekroju promieniowaniem UV. Na zdjęciu w świetle UV między powierzchnią jasnej warstwy malarskiej a seledynową luminescencją, która wyznacza granice warstwy werniksu, widoczna jest ciemna, dość cienka smuga. Pojawienie się jej w tym miejscu interpretowane jest jako obecność zabrudzeń powierzchniowych i oznacza, że warstwa werniksu została naniesiona czas jakiś po ukończeniu obrazu. Pozwoliło to zdefiniować werniks jako wtórny<sup>2</sup>.

Usunięcie werniksu i zmienionych optycznie retuszy z dawnych restauracji wykonano po wstępnym, interwencyjnym zabezpieczeniu zaprawy i warstwy malarskiej (podklejenie obrzeży ubytków klejem glutynowym z żółcią wołową, lokalna konsolidacja w miejscach rozwarstwień – Klucel G w alkoholu) i oczy-

szczeniu odwrocia wyciętego płótna oraz wyprostowanych krajkę z zanieczyszczeń powierzchniowych.

Usunięcie wtórnych nawarstwień wykonano mieszaninami rozpuszczalników organicznych, których kompozycję ustalono za pomocą testów w istotnych partiach lica obrazu. Stosowano mieszaniny w stężeniach respektujących bezpieczeństwo oryginalnej warstwy malarskiej. Zabieg kontrolowano w promieniowaniu UV.

Skutkiem kradzieży było przerwanie ciągłości płóciennego podłoża. Głównym zatem zadaniem prac konserwatorskich było takie połączenie odzyskanej środkowej jego części z brzegami obrazu, jakie zostały na krośnie, by możliwe było ponowne napięcie płótna i estetyczna reintegracja malarskiej kompozycji. Istotnym utrudnieniem było usytuowanie przecięcia na obrzeżach obrazu, w miejscu kumulacji napięć.

Wykluczono zabieg dublowania, który polega na podklejeniu uszkodzonego płótna nową tkaniną z użyciem spoiwa pochodzenia naturalnego lub żywic syntetycznych – nowe płótno przejmuje wówczas funkcję nośną. Mankamentem tego rozwiązania byłoby całkowite zakrycie odwrocia, z którego konserwator może odczytać wiele informacji nt. stanu zachowania, cech technologicznych świadczących o oryginalności obiektu i jego historii. W przypadku naszego obrazu zakryta zostałaby pieczęć dostawcy płótna z adresem, pod którym sklep działał od maja 1882 r. (co precyzuje jako termin *post quem* datowanie obrazu). Dublowanie niesie często, przy niewłaściwie dobranym spoiwie lub warunkach wykonania zabiegu, ryzyko przesylenia płótna i zaprawy spoiwem dublażowym i – w konsekwencji – zmiany optyczne widoczne od strony licowej (np. deformację wartości chromatycznych i relacji walorowych). Efekt przesylenia zaprawy byłby szczególnie niekorzystny w przypadku obrazu Moneta, gdyż artysta celowo wykorzystał kolor znacznych partii niepokrytej farbą zaprawy.

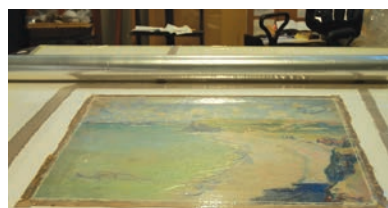
Zastosowano rozwiązanie mniej inwazyjne: sklejenie przecięcia na styk, ze stabilizacją spoiny w płaszczyźnie i naklejenie ponad tak wykonanym zespoleniem pasów brzeżnych (krajek



Przygotowania do zabiegu prostowania deformacji płótna. Fot. M. Peda



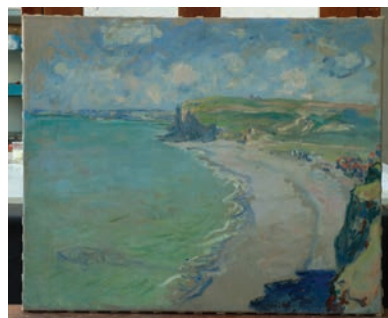
Sklejanie na styk przecięcia płótna na stoliku podświetlanym. Fot. M. Peda



Naklejanie pasów brzeżnych na stole niskociśnieniowym, z tzw. oknem. Na lico obrazu widoczne kity założone w miejscach ubytków zaprawy i warstwy malarskiej. Fot. M. Peda



Obraz po sklejeniu na styk i doklejeniu pasów brzeżnych. Fot. M. Peda



Lico obrazu po konserwacji. Fot. M. Peda

z nowej tkaniny), które przejmą napięcia bezpośrednio z obszaru pola obrazu. Przyjęto też, że ograniczony do skrajnych partii obrazu dublaż, jakim jest w istocie doklejenie krajkę, powinien być wykonany wyłącznie metodą kontaktową.

Dobór odpowiednich klejów z żywic termoplastycznych (m.in. pod kątem gradacji ich temperatur topnienia, by uzyskać trwale zespolenia materiałów w trakcie wieloetapowej operacji klejenia) ustalono po określeniu minimum tolerancji warstwy malarskiej na temperaturę. Temperaturę mięknienia warstwy malarskiej uprzednio zbadano za pomocą aparatu Term w miejscach występowania podstawowych kolorów i na powierzchni zaprawy. Wybór metody i materiałów do połączenia płótna na styk, wzmocnienia i stabilizacji spoiny w płaszczyźnie oraz przyklejenia pasów brzeżnych poprzedziły próby na modelach. Modele te w przybliżeniu odtwarzały sytuację, jakiej musiała sprostać zaproponowana metoda (poszczególne elementy i cały układ).

Bezpośrednio przed zabiegiem sklejenia przecięcia wykonano operację prostowania deformacji i konieczną niewielką korektę wymiarów płótna.

Przed prostowaniem pola obrazu zestawiono obie części stroną licową do góry, oznaczono punkty referencyjne (istotne dla połączenia przeciętej w połowie wysokości sygnatury) i zakleiono bibulką lico w obszarach przylegających do krawędzi przecięcia.

Prostowanie i korektę wymiarów wykonano, napinając płótno za pomocą taśm papierowych na krosno pomocnicze; po lekkim nawilżeniu w komorze foliowej i skorygowaniu narożnika taśmami płótno poddano prasowaniu i osuszaniu na stole niskociśnieniowym. Przed połączeniem oczyszczono elastycznym sztyftem z włókna szklanego te partie odwrocia płótna, na które miały być naklejone pasy brzeżne.

Sklejenie rozciętych części wykonano trójstopniowo.

1. Na podświetlanym stole szklanym ułożono licem do dołu wyciętą część

płótna i brzeży obrazu. Skontrolowano położenie znaków referencyjnych w okolicy sygnatury i skleiono punktowo; podobne „zamocowania” wykonano w narożnikach i połowie długości każdego z boków, w celu ustabilizowania pozycji zestawionych części. Do zespolenia – wyłącznie punktowego – zastosowano klej poliamidowy (ze wzmocnieniem z włókien poliamidowych). Podobnie zamocowano niewielkie uzupełnienie utraconego podczas kradzieży fragmentu płótna przy górnej krawędzi obrazu – protezę pobrano z zagruntowanej zaprawą fabryczną krajki.

2. Sklejenie złożonych na styk brzegów przecięcia wykonano zagęszczonym klejem winylowym. Klej наносzono punktowo i stopniowo rozprowadzano szpatułką wzdłuż linii zetknięcia brzegów, po lekkim przeschnięciu sprasowano kaute-rem. Spoinę wzmocniono i ustabilizowano w płaszczyźnie za pomocą wąskich pasków cienkiej jedwabnej tkaniny Crepeline przyklejonych metodą kontaktową. Stosowano klej winylowy naniesiony uprzednio na tkaninę; wyschniętą błonę aktywowano nad parami acetonu. Paski szerokości ok. 1,5-2 cm i długości do 5 cm, przycięte krawieckimi nożycami w ząbki, po aktywowaniu acetonem nakładano wzdłuż osi spoiny (nie biegnie ona w linii prostej) i przyprasowano lekko ogrzanym kauterem.

Po sklejeniu płótna od strony licowej wypełniono ubytki warstwy malarskiej wraz z zaprawą kitem lekko podbarwionym w masie. Stosowano kit wiedeński z niewielkim dodatkiem beżowego kitu Modostuc. Powierzchnię kitów opracowano, nadając im fakturę zbliżoną charakterem do faktury opracowania malarskiego w okolicach ubytków.

3. Ostatni etap prac przy podobrazu – naklejenie pasów brzeżnych – wykonano na stole niskociśnieniowym. Pasy brzeżne uprzednio przygotowano z cienkiej tkaniny poliestrowej Delay z wprasowaną ciśnieniowo folią Beva OF 371. Pasy stosowej szerokości ułożono nad spoiną od strony odwrocia w taki sposób, by skrajem przyciętym w ząbki sięgały w pobliżu linii wewnętrznej krawę-

dzi krosna i umocowano punktowo kauterem. Ostateczne zespolenie pasów wykonano po ułożeniu obrazu licem ku górze na stole niskociśnieniowym. Zgrzewanie przeprowadzono w temp. 65°C, z zastosowaniem tzw. okna wyciętego w folii – rozwiązanie to ogranicza ryzyko sprasowania warstwy malarskiej i pozwala zwiększyć docisk w obszarze doklejanych pasów brzeżnych. Obraz bezpośrednio po zabiegu napięto czasowo (za pomocą doklejonych pasów) na regulowane krosno pomocnicze; sprawdzono połączenie płócien w trakcie naprężania. Wykonanie zabiegu w warunkach nieco poniżej temperatury topnienia spoiwa pozwoliło na uzyskanie zespolenia kontaktowego o wystarczającej sile, by scalone płótno zostało nabite na oryginalne krosno.

Uzupełnienie ubytków warstwy malarskiej wykonano, nakładając na fakuralnie opracowane kity podkład akwarelowy i – po zawerniksowaniu lica cienką warstwą ketonowego werniksu satynowego – skalający retusz naśladowczy farbami ketonowymi Maimeri. Nie zrekonstruowano ubytków w obrębie sygnatury. Uzupełnienia warstwy malarskiej zabezpieczono lokalnie werniksem. Wybrane do uzupełnień materiały cechuje dobra stabilność optyczna.

Lico obrazu, po upływie czasu potrzebnego do odparowania resztek mniej lotnych składników środków użytych w procesie konserwacji, uzyska osłonę w postaci szyby ze szkła tzw. muzealnego, zapewniające skuteczną protekcję przed promieniowaniem UV, zabrudzeniami powierzchniowymi i aktami wandalizmu. Własności optyczne szkła pozwalają na niezakłóconą percepcję walorów kolorystycznych i fakuralnych, stąd rozwiązanie to znajduje zastosowanie w znanych muzeach europejskich. ■

#### PRZYPISY:

<sup>1</sup> Badania wykonała Anna Michnikowska, Pracownia Badań Technologiczno-Konserwatorskich MNP.

<sup>2</sup> Badanie wykonała dr Zuzanna Rozlucka w Zakładzie Konserwacji Zabytków Ruchomych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.