

Regina Klincewicz-Krupińska

Muzeum Narodowe w Krakowie

# *Madonna z Rzepiennika Biskupiego,* późnogotycka rzeźba drewniana – badania i konserwacja

„Autentyczny obraz rzeczy daje się ująć jedynie z określonego punktu widzenia, a kto nie potrafi go przyjąć, ten nie powinien przesłaniać nam rzeczywistości swoją mętną wizją. Postrzeganie rzeczywistości najbardziej istotnej dostępne jest tylko niektórym ludziom”.

José Ortega y Gasset, *Wprowadzenie do Don Juana*<sup>1</sup>

## Wprowadzenie

Zrealizowany w Pracowni Konserwacji Malarstwa i Rzeźby w Pałacu Biskupa Erazma Ciołka projekt konserwatorski<sup>2</sup> obejmował rozpoznanie stanu zachowania *Madonny z Rzepiennika Biskupiego*, ustalenie stratygrafii polichromii, określenie techniki i technologii wykonania rzeźby na podstawie badań fizyko-chemicznych, opracowanie głównych założeń konserwatorskich, wykonanie prac konserwatorskich oraz dokumentacji konserwatorskiej opisowej i fotograficznej<sup>3</sup>.

Ustalono, że na rzeźbie znajduje się 19 warstw technologicznych zachowanych w różnym stopniu na poszczególnych partiach obiektu. Co najmniej pięciokrotnie rzeźba była „odnawiana” (il. 5)<sup>4</sup>. Struktura drewna została bardzo osłabiona mechanicznie przez żerujące w nim owady, najbardziej dolna część obiektu. Na rentgenowskim zdjęciu<sup>5</sup> główki Dzieciątka wyraźnie widoczna jest zniszczona wewnątrz struktura drewna lewego policzka. Ten fragment rzeźby jest bardzo kruchy, pusty w środku. Zachowała się niemal tylko „błona drewna” z polichromią (il. 4).

<sup>1</sup> J. Ortega y Gasset, *Wprowadzenie do Don Juana*, [w:] *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 127.

<sup>2</sup> Zespół wykonawców: konserwator Regina Klincewicz-Krupińska, st. renowatorzy: Beata Górniewicz, Elżbieta Kozak, Ewa Słoczyńska.

<sup>3</sup> Fotografie i makrofotografie wykonała autorka lustrzanką cyfrową Canon EOS 40D.

<sup>4</sup> Stratygrafię rzeźby ustalono, opierając się na wykonanych odkrywkach pasowych, sondach wgłębnych, analizie przekrojów poprzecznych próbek warstw malarskich pobranych z obiektu, zdjęciach mikroskopowych, analizie wizualnej polichromii z wykorzystaniem stereomikroskopu Restauro przy powiększeniu od 10× do 60x.

<sup>5</sup> Zdjęcia rentgenowskie wykonał Piotr Frączek, kierownik Laboratorium Analiz i Nieniszczących Bań Obiektów Zabytkowych (LANBOZ) przy użyciu radiografii cyfrowej Dix-Ray.

Na przestrzeni wieków rzeźbę otaczano szczególnym kultem religijnym: ubierano ją w szaty, przystrajano koralami, na skronie Marii i Dzieciątka zakładano korony. Wspomniane insygnia nie zachowały się, jednak na ich używanie wskazują uszkodzenia rzeźby. Przede wszystkim jednak wielokrotnie odnawiano niszczącą polichromię. W XVIII lub XIX w. usunięto z powierzchni szat Madonny wszystkie warstwy malarskie, aż do drewna. Najprawdopodobniej uczyniono to ze względu na uszkodzenia spowodowane przez owady. Następnie wykonano nową polichromię. O tym, że wspomniane zabiegi przeprowadzono najwcześniej właśnie w XVIII w. świadczy obecność błękitu pruskiego w niebieskich warstwach wtórnej polichromii – błękit pruski został wytworzony po raz pierwszy ok. 1706 r.<sup>6</sup>

Wówczas uszkodzone przez owady fragmenty rzeźby oklejono płótnem, a na całość naniesiono grubą warstwę zaprawy kredowo-klejowej. Niestety położono tak grubą warstwę zaprawy, że w efekcie przestały być czytelne drobne detale formy rzeźbiarskiej, m.in. frędzle dalmatyki prawego anioła, pasek ze sprzączką na sukni Marii oraz patynka na jej bućku (il. 1, 18, 20). Płaszcz Madonny pokryto złotem w technice na pulment, natomiast pozostałe fragmenty polichromii zrekonstruowano malarsko.

Kolejne „renowacje” rzeźby zniekształciły rysy twarzy Marii, Dzieciątka i aniołków. Wrażliwy pierwotny modelunek oczu oraz ust postaci zakryto, kładąc warstwy z użyciem zaprawy emulsyjnej oraz farb olejnych. Wyryto w nich wtórnie oczy i usta o prostackich formach, jakże odległych od subtelności pierwotnych kształtów, które dziś są znów widoczne dzięki przeprowadzonym pracom (il. 13, 14, 16, 19, 21). Brązową farbą olejną dwukrotnie przemaalowano włosy postaci, zalano nią także ubytki i odspojenia oryginalnej polichromii. Farba ta wypełniła pierwotnie finezyjny, misterny relief włosów postaci.

## Spojrzenie ahistoryczne

Ośmielę się sformułować w tym miejscu uwagę, znaczącą – jak sądzę – zarówno dla konserwatorów jak i dla historyków dzieł sztuki. Otóż w pracach z zakresu historii sztuki konserwator spotyka się niejednokrotnie z tezami, które mają jakoby odnosić się do danego dzieła sztuki w jego oryginalnym, „historycznym” kształcie. Tymczasem faktycznie odnoszą się do dzieła w jego postaci przekształconej, mylnie branej za oryginalną. Ponadto w skrajnych przypadkach historyk sztuki czyni to nawet bez autopsji, jedynie na podstawie fotografii – często powstałej w przypadkowym oświetleniu, która nie oddaje istotowych cech obiektu. Wówczas oko badacza, autora opisu lub fotografii (!) jest w gruncie rzeczy „ślepe”<sup>7</sup>. Błąd właściwy takim sytuacjom zdefiniować można jako ahistoryzm.

<sup>6</sup> We wtórnych warstwach malarskich (pasek Madonny i szaty aniołków) stwierdzono obecność syntetycznego pigmentu – błękitu pruskiego. Dzięki znanej dacie wynalezienia i szerokiemu rozpowszechnieniu jest to jeden z ważniejszych pigmentów datujących – por. B.H. Berrie, *Prussian Blue* [w:] *Artists' pigments. A handbook of their history and characteristics*, vol. 3, ed. E. West FitzHugh, Washington 1997, s. 191–218, J. Bar toll, *The Early use of Prussian Blue In Paintings, 9th International Conference on NDT of Art, Jerusalem Israel, 25–30 May 2008*, <http://www.ndt.net>, stan z dnia 20.06.2012.

<sup>7</sup> Lekcja Kanta: „Zmysły bez pojęć są ślepe” nigdy nie powinna być zapomniana.

Nie trudno tu też o błąd konserwatora, polegający na tym, że ulega on autorytetowi historyka sztuki i bierze za miarodajne jego opinie, konserwując dzieło sztuki na ich miarę<sup>8</sup>.

A jak było w przypadku omawianej rzeźby z Rzepiennika? „Historyczna” *Madonna* została utożsamiona z efektem jej przekształceń i przemalowań. Nieudolnie ukształtowane oczy i usta postaci potraktowane zostały jako poważny, miarodajny punkt odniesienia w zestawieniu z innymi dziełami<sup>9</sup>. Tymczasem wtórna polichromia *Madonny* (stan przed aktualną konserwacją) faktycznie nie przedstawiała większej wartości artystycznej, zniekształcała pierwotny detal lub całkowicie go przykrywała. Zmieniała modelunek i ekspresję twarzy wszystkich postaci – Dziewicy, Dzieciątka i aniołów (il. 13, 19, 21). Wtórna warstwa malarska karnacji wykonana w kolorze intensywnego różu z czerwonymi laseczkami na policzkach była banalna, prymitywna, o jarmarcznej kolorystyce.

### Problem usunięcia wtórnych nawarstwień

Decyzja konserwatora o usunięciu wtórnych nawarstwień (przemalowań) jest zawsze dyskusyjna i musi być podjęta po rozważeniu wszystkich argumentów za i przeciw – w danym, konkretnym przypadku. Jest zawsze decyzją trudną i z reguły pozostaje kontrowersyjna.

W XVIII i XIX w. wiele ołtarzy i rzeźb odarto z polichromii. Czyniono to w imię przyjętej wówczas estetyki gloryfikującej ideał monochromatycznej rzeźby, właściwy dziełom Tilmana Riemenschneidera czy artystów renesansu. Ceniono najwyżej „czyste” formy<sup>10</sup>. Dziś często nie można rozstrzygnąć, czy piętnastowieczne bądź szesnastowieczne ołtarze z monochromatycznymi przedstawieniami rzeźbiarskimi nie były pierwotnie polichromowane.

Pamiętać trzeba, że w przeważającej mierze średniowieczna rzeźba religijna była jednak polichromowana. Kolor współistniał z formą, dodawał malarskości, wzmacniał wyrazistość dzieła w przestrzeni sakralnej. Dopiero tam forma nabierała znaczeń, stając się częścią religijnych praktyk i mistycznych doświadczeń wiernych.

Stosowano kosztowne materiały wykończeniowe. W przypadku wielu prac koszt polichromii był wyższy niż łączna wartość pracy i materiału rzeźbiarskiego. Złoto w płatkach, azuryt, malachit, cynober były materiałami, które na rynkach międzynarodowych osiągały najwyższe ceny.

<sup>8</sup> W sprawie ahistoryzmu muszę dodać, że w dyskusji na temat problemów dotyczących konserwacji tej rzeźby prof. Janusz Krupiński, filozof sztuki, zaproponował mi wprowadzenie tego pojęcia. Wyróżnia on ahistoryzm faktograficzny polegający na opisie materialnego stanu obiektu, ignorując przemiany, jakim podlegał on w czasie (interpretacja spleta się z opisem stanu materialnego obiektu, dyktuje, na co zwracam uwagę, co pomijam, czego nawet nie zauważam). Wyróżnia także ahistoryzm interpretacyjny, polegający na ujęciu obiektu przez badacza w kategoriach, figurach, metaforach czy ocenach właściwych samemu badaczowi (szkole czy epoce, do której on przynależy) w naiwności, jak gdyby one były tożsame z tymi, które określiły obiekt w przeszłości, w chwili jego powstania (błąd naiwności: utożsamianie tego, z czym mamy do czynienia z tym, co w nim widzimy).

<sup>9</sup> Por. W. Walanus, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490–1540*, Kraków 2006, s. 209: „Rzeźby w Ceglowie i posąg z Rzepiennika nie są jednak dziełem jednego dłuta, świadczą o tym różnice w modelunku fałd i rysów twarzy” [podkreślenia – R. K.-K.]; s. 211–212: „(...) wyraźne podobieństwo dotyczy niewielkich rozmiarów nosa, modelunku wąskich ust i wykroju powiek”.

<sup>10</sup> Por. *Painted Wood: History and Conservation*, ed. by V. Dorge, F. Carey Howlett, Los Angeles 1994.

## Założenia prac konserwatorskich

Przyjęto następujące założenia prac konserwatorskich: usunięcie wszystkich wtórnych nawarstwień z karnacji postaci i z szat (z pozostawieniem wtórnych złoczeń na płaszczu Marii), wykonanie konserwacji technicznej obejmującej utrwalenie strukturalne drewna poprzez impregnację<sup>11</sup>, wzmocnienie i zabezpieczenie odsłoniętej polichromii.

Decyzję o ewentualnym usunięciu wtórnych złoczeń z płaszczu zdecydowano się podjąć z chwilą, gdy zostanie poznany stan zachowania pierwotnej polichromii na innych partiach rzeźby. Jak się okazało tylko karnacja postaci zachowała się w dobrym stanie, na innych elementach zachowały się tylko ślady polichromii. Był to jeden z argumentów, aby nie usuwać wtórnych złoczeń z płaszczu Madonny. Te, jak można przypuszczać, nawiązują do oryginalnej polichromii, w jakiejś mierze odpowiadają średniowiecznej ekspresji rzeźby. Łączą się w całość ze świetnie zachowaną karnacją Marii i Dzieciątka, scalają rzeźbę. Dzięki refleksom światła igrającym na złoczym płaszczu złagodzona zostaje surowość tych jego partii, gdzie drewno jest odsłonięte, „nagie”. Złoczenia nadają rzeźbie malarskości i delikatności.

W odróżnieniu od polichromii na szatach aniołków i sukni Marii znajdujące się na jej płaszczu złoczenia nie deformują formy rzeźbiarskiej. Leżą na gładko opracowanych powierzchniach. Usunięcie tych złoczeń tylko uwidoczniłoby stoczoną przez owady warstwę drewna. Co więcej, złoczenia te mają również wartość historyczną<sup>12</sup>.

## Badania

Badania fizyko-chemiczne pigmentów, spoiw i zapraw wykonano w specjalistycznym laboratorium MNK LANBOZ. Analiza składu pierwiastkowego pierwotnej polichromii rzeźby została wykonana nieinwazyjną (bez pobrania próbki) metodą spektroskopii fluorescencji rentgenowskiej<sup>13</sup>. Identyfikację spoiw warstw malarskich wykonano na pobranych próbkach przy użyciu metody spektroskopii w podczerwieni spektrometrem FTIR (IR-Affinity, Shimadzu) pracującym w zakresie 400–4000 cm<sup>-1</sup>, z rozdzielczością 4 cm<sup>-1</sup><sup>14</sup>.

Badania uzupełniające pigmentów metodą mikroskopową oraz mikrochemiczną wykonano w Zakładzie Chemii Konserwatorskiej ASP w Krakowie<sup>15</sup>. Tam też metodą spektrofotometrii absorpcyjnej w podczerwieni zbadano spoiwa pierwotnej karnacji i laserunku ze złoczonych szat prawego anioła<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Impregnację strukturalną drewna wykonano metodą iniekcji przy użyciu 10% i 12 % roztworu Paraloidu B-72 w toluenie.

<sup>12</sup> Decyzje dotyczące usuwania kolejnych nawarstwień zapadały w trakcie prowadzonych prac po dyskusjach z Januszem Czopem, Głównym Konserwatorem Muzeum Narodowego w Krakowie, oraz z dr. Wojciechem Marcinkowskim, st. kustoszem w Dziale Polskiego Malarstwa i Rzeźby do r. 1764.

<sup>13</sup> Badania wykonano przy pomocy urządzenia ARTAX firmy Bruker Axis. Analizy prowadzono przy następujących parametrach: źródło wzbudzenia – lampa Rh, U 50 kV, I 700, pomiar w atmosferze powietrza, czas akumulacji widma 300 sekund.

<sup>14</sup> Pomiar i opracowanie wyników wykonała dr inż. Anna Klisińska.

<sup>15</sup> Badania przeprowadziła dr Maria Rogóż.

<sup>16</sup> Widma IR zarejestrowano na spektrofotometrze FTIR typu Nicolet 380 w zakresie od 4000 do 400 cm<sup>-1</sup>.

W trakcie impregnacji rzeźby pracownicy laboratorium LANBOZ przeprowadzili nowatorskie badania. Miały one na celu określenie możliwości wykorzystania wysokoczułych cyfrowych detektorów promieniowania rentgenowskiego do śledzenia procesu impregnacji drewna i wyznaczania dwuwymiarowego rozkładu w drewnie zastosowanego polimeru<sup>17</sup>. Badania prowadzono przy użyciu radiografii cyfrowej Dix-Ray. Jest on jednym z najnowocześniejszych systemów diagnostycznych stosowanych w Polsce<sup>18</sup>.

## Technika wykonania obiektu

Rzeźba *Madonny z Rzepiennika* została wykonana w szesnastowiecznym warsztacie rzeźbiarskim o tradycyjnej strukturze: mistrz, czeladnik, uczniowie, dodatkowi pomocnicy. Wyrzeźbiona jest w kłocu drewna o wysokości ok. 180 cm, rdzeń w układzie pionowym. Do głównego trzonu drewna doklejono mniejsze fragmenty, w których wyrzeźbiono Dzieciątka, dłonie Marii i dwa aniołki. Spoiny klejone są na styk, dodatkowo niektóre z nich wzmocnione są drewnianymi kołkami. Prawa dłoń Marii wyrzeźbiona została osobno i wpuszczona w rękaw sukni.

W szczycie głowy rzeźby zachowany jest drewniany kołek o średnicy 35 mm (widoczny również na zdjęciu rtg), którym zaczopowano otwór po metalowym trzpieniu wbijanym w kłoc drewna – służył przytrzymaniu drewna na stole rzeźbiarskim lub do mocowania na tokarce rzeźbiarskiej<sup>19</sup>.

Z tyłu główny trzon figury jest wyżłobiony od wysokości ramion do podstawy, natomiast część głowy jest pełna (il. 3). Do żłobienia używano zazwyczaj tzw. cieślicy<sup>20</sup> i żłobnika. Praca tymi narzędziami pozostawiała charakterystyczną schodkowo-postrzępioną fakturę drewna powstającą wskutek wyszarpywania żelaznego ostrza z drewna. Wyżłobienie trzonu zapewniało szybsze suszenie materiału, rzeźba była lżejsza, ustawna przy ścianie, dzięki temu ułatwiona była też obróbka na stole rzeźbiarskim lub na koźlach.

Artysta wyrzeźbił drobne detale średniowiecznego ubioru postaci. Na buciku Marii wykonał patynkę<sup>21</sup> – rodzaj drewnianego klapka, który ochraniał miękką skórzaną trzewik przed ubrudzeniem. Jej suknia spięta jest pod biustem wąskim paskiem z drobiazgowo wyrzeźbioną sprzączką z drewnianym kołeczkiem do zapięcia. Pasek ten zdobiony jest przecinającym się podwójnym zygzakowatym rytem. Zastanawiają nieregularne nakładca

<sup>17</sup> Różnicowa rentgenografia cyfrowa do monitorowania impregnacji drewna, <http://www.muzeum.krakow.pl/Roznicowa-rentgenografia-cyfrowa-do-monitorowania-impregnacji-drewna.1236.0.html>, stan z dnia 2012.06.28.

<sup>18</sup> Zdjęcia rentgenowskie przed impregnacją rzeźby, w trakcie i po impregnacji wykonał Piotr Frączek.

<sup>19</sup> Tokarka rzeźbiarska została wynaleziona prawdopodobnie w XIV w., była szeroko stosowana do końca XVIII w. Służyła do obróbki figur o niewielkich wymiarach, a także 2-metrowych i 3-metrowych. Poziome ustawienie drewnianego kłoca ułatwiało pracę wzdłuż całej figury, jak i na jej obwodzie.

<sup>20</sup> Ciosło, inaczej cieślica – siekierka o zakrzywionym ostrzu, służąca do obróbki drewna. Za jej pomocą cieśla żłobił w drewnie i wydłubywał w nim otwory. Ciosła używano do wyrobu naczyń wiejskich, łyżek, żłobów, koryt, rynien i niecek.

<sup>21</sup> Por. F. Gre w, M. de Neergaard, *Shoes and pattens*, Woodbridge 2006 (Medieval Finds From Excavations in London 2), s. 91–111.

iglicą lub szpikulcem widoczne w niektórych miejscach na powierzchni rzeźby. Gęstość nakłuć jest zmienna i niejednorodna. Zauważono następującą prawidłowość: te partie rzeźby, które były złożone, nakłute są dość rzadko, natomiast partie srebrzone nakłute są bardzo gęsto.

Bezpośrednio na drewnie, jeszcze przed położeniem zaprawy, wszystkim postaciom pomalowano czerwienią usta, czarnią tęczęwki, a powieki podkreślono czarną linią. Ponadto w ubytkach na czole Dzieciątka widoczne są namalowane poprzecznymi kreskami nieregularne czarne brwi (il. 19). Samo takie wykończenie mogłoby wskazywać, że rzeźba miała pozostać bez polichromii, jednak przeczy temu opracowanie powierzchni dzieła. Wszystkie drobne szczegóły stroju wykonane zostały w sposób uproszczony – mają ostre krawędzie. Na powierzchni drewna widoczne są ślady obróbki gładzikiem i tarnikiem. Opracowanie powierzchni wskazuje, że delikatności drobnym formom miała nadać dopiero warstwa zaprawy, z założenia położona cienko, aby nie przysłonić szczegółów rzeźbiarskich, które dzięki temu zyskiwały plastyczność i miękkość.

Na przeklejoną klejem glutynowym powierzchnię drewna położono zaprawę kredowo-klejową o zróżnicowanej grubości. Wymodelowano w niej np. rysy twarzy Marii. Tu grubość zaprawy waha się od 1,5 mm na szyi do 0,5 mm na czole. Na twarzy Dzieciątka zaprawa położona jest bardzo cienko, miejscami tylko wygładza nierówności powierzchni drewna.

*Madonna z Rzepiennika* we wnętrzu kościoła błyszczała złotem. Światło ożywiało postać, nadawało jej blasku. Złożony płaszcz decydował o efekcie estetycznym całej rzeźby. Widoczne niewielkie fragmenty srebrzonej, pokrytej zielonym (malachit) laserunkiem podszewki stanowiły tylko drobne akcenty. Światło grało na ażurowych złożonych pasmach spiralnych loków, spływających na ramiona, oraz na złożonej opasce ze srebrnymi perłami. Na piersi Marii lśniła krwista czerwień sukni, uzyskana przez laserunkowo położony na polerowanym na błysk srebrze kraplak<sup>22</sup>. Pod biustem suknia była spięta zielonym paskiem (malachit). U stóp *Madonny* lśnił księżyc, z prawej i lewej strony mieniły się blaskiem złota klęczące uskrzydłone aniołki podtrzymujące jej płaszcz. Lewy aniołek miał pokrytą czerwonym laserunkiem (kraplak) złożoną dalmatykę, drugi – złożoną suknię. Czy był laserunek na sukni drugiego aniołka? Tego nie wiadomo.

Zamyślona Madonna trzyma na lewej ręce nagie, lekko uśmiechnięte Dzieciątko. W Jego rozchylnych czerwonych usteczkach widoczne są białe ząbki. Berło w prawej dłoni Marii miało czerwony trzonek (cynober<sup>23</sup>) i być może złożoną główkę – ta się nie zachowała. Główka berła jest widoczna na archiwalnych czarno-białych zdjęciach wykonanych jeszcze w Rzepienniku.

Kolorystykę rzeźby odtworzono na podstawie badań zachowanych fragmentów pierwotnej polichromii (pod nóżkami Dzieciątka – niewielki fragment sukni i podszewki płaszcza Marii oraz na wierzchnich szatach aniołków).

<sup>22</sup> Por. J. Olszewska-Świetlik, W. Nowik, *Czerwone laki w malarstwie śląskim Mistrza lat 1486–87*, „Ochrona Zabytków”, 54, 2001, nr 1, s. 36–48.

<sup>23</sup> Por. R.J. Gettens, Robert L. Feller, W.T. Chase, *Vermillion and cinnabar*, [w:] *Artists' pigments...*, vol. 2, ed. E. Roy, Washington 1993, s. 159–182.

Dzisiaj z pierwotnej polichromii podziwiać możemy już tylko doskonale zachowaną karnację Marii. Stanowi ona przykład świetnej artystycznie polichromii szesnastowiecznego warsztatu malarskiego. Warstwa malarska wykonana jest tu w technice temperowej<sup>24</sup>. Chłodna, jasno perłowa karnacja Marii, jak i bladoróżowa karnacja Dzieciątka powstały na bazie bieli ołowiowej<sup>25</sup> i gruboziarnistego cynobru. W miejscach mocniejszych czerwonych laserunków ziarna cynobru widoczne są nawet nieuzbrojonym w lupę okiem. Na przklejonej klejem glutynowym zaprawie warstwa malarska położona jest gładko w dwóch warstwach (il. 5), czasem widoczny jest dukt pędzla. Ciepłe różowe laserunki (cynober) podkreślają kształt policzków, nos, górne powieki oczu, modelują dłonie.

### Etyka konserwatorska

Doskonały stopień zachowania warstwy malarskiej karnacji Madonny wymaga szczególnego podkreślenia. Żadna inna rzeźba ze zbiorów sztuki średniowiecznej MNK, włącznie z *Madonną z Kruźlowej*, nie posiada tak autentycznej średniowiecznej polichromii oczu, ust oraz karnacji.

W pracy konserwatorskiej prowadzonej przy *Madonnie z Rzepiennika* udało się wydobyc najdrobniejsze – wykonane ręką jej twórcy – kreski, kropki, zachowane dotknięcia pędzla. W praktyce oznaczało to konieczność unikania wszelkich „mechanicznych zabiegów”, wrażliwość na każdy odsłaniający się „mikron” materii – przewidujące spojrzenie intuicyjnie wyprzedzające ruch skalpela.

### Oczy i usta *Madonny z Rzepiennika Biskupiego*

Oczy Marii namalowane zostały wielowarstwowo (il. 14). Kształt oka podkreślają poprowadzone na całej długości górnej powieki dwie brązowe cienkie linie. Ciemniejsza podkreśla grubość powieki, natomiast z drugiej – nieco jaśniejszej – leżącej na powiece wychodzą promieniste rzęsy. Błękitne białka oczu namalowano na bazie bieli ołowiowej i azurytu<sup>26</sup>, ciemnoniebieską tęczęwkę z zaznaczoną czarną źrenicą wykonano bielą ołowiową, azurytem i czernią żelazową. Na białku oka, przy dolnej powiece widoczna jest jasnobrązowa kreska. Krótkie brązowe rzęsy układały się wzdłuż dolnej powieki.

Jasnougrowe brwi zaznaczono półlaserunkowo za pomocą delikatnych równoległych pociągnięć pędzla. Pod dolną powieką niewielka wypukłość formy naśladuje drobną zmarszczkę skóry.

Pierwotna warstwa malarska ust Marii wykonana została na bazie cynobru i bieli ołowiowej. Przypomina współczesny nam makijaż. Kształt regularnych, małych, żywo czerwonych ust podkreślony jest ciemnoczerwoną linią. Z kolei kilka czerwonych pionowych kreseczek uwydatnia dolną wargę i podnosi jej plastyczność.

Przeprowadzone badania pierwotnej polichromii włosów nie dały jednoznacznej odpo-

<sup>24</sup> Badania wykonała dr M. Rogóż.

<sup>25</sup> R.J. Gettens, H. Kühn, W.T. Hase, *Lead White*, [w:] *Artists' pigments...*, vol. 2, s. 67–82.

<sup>26</sup> *Ibidem*, R.J. Gettens, E. West FitzHugh, *Azurite and blue verditer*, s. 23–36.

wiedzi na pytanie, czy były one złożone w całości, czy złoto położono tylko na grzbietach pasm, aby nadać im malarskości, refleksów. Konieczne są dalsze, bardziej specjalistyczne badania fizykochemiczne. Układ warstw polichromii włosów jest następujący: zaprawa kredowo-klejowa, izolacja z kleju glutynowego, równo położona ugrowa warstwa malarska (pigment ziemny), żółta warstwa malarska wykonana na bazie żółtej cynowo-ołowowej<sup>27</sup>, złoto w płatkach położone w technice olejnej. W dolnej części rzeźby praktycznie nie zachowały się warstwy malarskie, prócz karnacji aniołków oraz niewielkich fragmentów na ich szatach.

## Prace konserwatorskie

W trakcie konserwacji rzeźby usunięto prawie wszystkie wtórne nawarstwienia – oprócz pochodzących prawdopodobnie z przełomu XVIII–XIX w. złocień na płaszczu Marii – pozostawiono niewielkie fragmenty polichromii z kolejnych warstw chronologicznych (tzw. świadki). Z karnacji Madonny zdjęto sześć wtórnych warstw technologicznych (trzy warstwy malarskie o spoiwie olejnym i dwie o spoiwie temperowym), zdjęto także warstwę kleju glutynowego i warstwę grubej emulsyjnej zaprawy, która zniekształcała modelunek twarzy postaci, pierwotną formę ust i kształt oczu (il. 7, 15, 17).

Wszystkie nawarstwienia zdejmowano warstwa po warstwie. Pozwalało to na uniknięcie błędu. Najtrudniejszym zabiegiem było usunięcie z karnacji postaci najstarszych temperowych przemalowań odpornych na działanie rozpuszczalników. Prace były prowadzone w dużym powiększeniu przy pomocy stereomikroskopu i skalpela chirurgicznego. Był to najbardziej wyczerpujący etap prac konserwatorskich, zwłaszcza usunięcie temperowych przemalowań z oczu postaci, ust czy ząbków Dzieciątka.

Nie było właściwie przesłanek, by spodziewać się, że w trakcie usuwania kolejnych przemalowań z karnacji Marii odsłoni się pierwotna polichromia. Przeciwnie, pozbycie się każdej kolejnej warstwy odsłaniało coraz gorszy stan zachowania karnacji. Dopiero w trakcie usuwania najstarszego przemalowania okazało się, że oryginalna warstwa malarska jest tu zachowana w doskonałym stanie, a karnacje pozostałych postaci są tylko trochę uszkodzone.

Przedstawiony tekst nie wyczerpuje problematyki badań i konserwacji *Madonny z Rzepiennika Biskupiego*. Rezultaty przeprowadzonych czynności wydały nam się jednak istotnym przyczynkiem do wiedzy o sposobie pracy średniowiecznego warsztatu i stosowanych wówczas materiałach malarskich.

<sup>27</sup> Ibidem, H. Kühn, *Lead-Tin Yellow*, s. 83–112.





1. *Madonna z Rzeźbiennika Biskupiego*, ok. 1510, widok frontalny, stan przed konserwacją, 2008, fot. R. Klincewicz-Krupińska

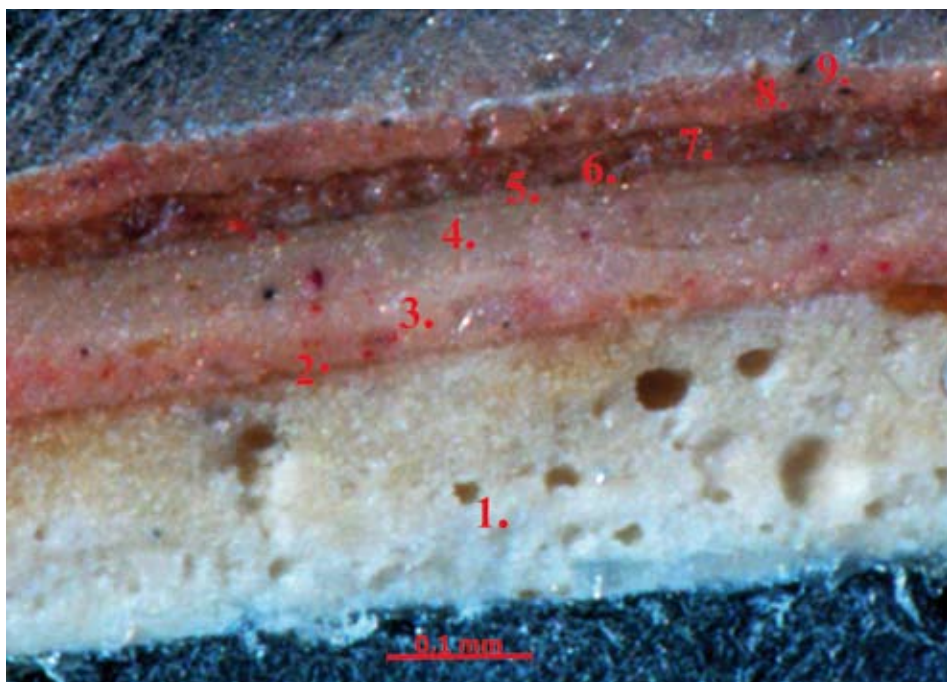


2. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, widok frontalny, stan po konserwacji, 2012, fot. Klincewicz-Krupińska



3. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, widok rzeźby z tyłu, stan po konserwacji, 2012, fot. R. Klincewicz-Krupińska

4. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, główka Dzieciątka, zdjęcie w promieniach Rtg (invert), fot. P. Frączek



5. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, przekrój poprzeczny próbki warstw malarskich polichromii pobranej z karnacji Marii, zdjęcie mikroskopowe w świetle VIS, powiększenie 100 razy, fot. R. Klineciewicz-Krupińska

1) zaprawa kredowo-klejowa, 2) izolacja, 3) pierwotna jasnorożowa warstwa malarska temperowa: biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , cynober  $\text{HgS}$ , 5) wtórna warstwa malarska temperowa, 6) wtórna warstwa malarska temperowa, 7) warstwa izolacji, 8) wtórna warstwa malarska: mieszanina bieli ołowiowej  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , cynobru  $\text{HgS}$  i aury pigmentu  $\text{As}_2\text{S}_3$  w spoiwie białkowym, 8) wtórna warstwa malarska wyrównująca: cynober  $\text{HgS}$ , biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , 9) wtórna warstwa malarska różowa



6. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, fragment, stan przed konserwacją, 2008, fot. R. Klincewicz-Krupińska



7. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, fragment, w trakcie usuwania prze-malowania, odsłonięta jasna warstwa to wyrównująca warstwa emulsyjnej zaprawy, fot. R. Klincewicz-Krupińska



8. *Madonna z Rzeziennika Biskupiego*, ok. 1510, fragment, stan w trakcie usuwania za-prawy emulsyjnej zniekształcającej modelunek twarzy, fot. R. Klincewicz-Krupińska



9. *Madonna z Rzeziennika Biskupiego*, ok. 1510, fragment, widoczna wtórna czerwona wyrównująca warstwa malarska, fot. R. Klincewicz-Krupińska



10. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, fragment, w trakcie usuwania kolejnych warstw przemalowań, fot. R. Klincewicz-Krupińska



11. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, fragment, stan po usunięciu pięciu wtórnych warstw technologicznych, widoczna warstwa to izolacja klejem glutynowym, fot. R. Klincewicz-Krupińska



12. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, fragment, stan po usunięciu izolacji, a w trakcie usuwania dwu najstarszych wtórnych temperowych warstw malarskich, fot. R. Klincewicz-Krupińska



13. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, fragment, pierwotna warstwa malarska, 2012, fot. R. Klincewicz-Krupińska





14. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, lewe oko Marii, stan po konserwacji, 2012, fot. R. Klincewicz-Krupińska



15. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, lewe oko Marii, stan przed konserwacją, 2008, fot. R. Klincewicz-Krupińska



16. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, usta Marii, stan po konserwacji, 2012, fot. R. Klincewicz-Krupińska



17. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, usta Marii, stan przed konserwacją, 2008, fot. R. Klincewicz-Krupińska



18. *Madonna z Rzeziennika Biskupiego*, ok. 1510, Dzieciątko, stan przed konserwacją, 2008, fot. R. Klincewicz-Krupińska



**19.** *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, Dzieciątko, po konserwacji, 2012, fot. R. Klincewicz-Krupińska



20. *Madonna z Rzeźniaka Biskupiego*, ok. 1510, anioł z prawej strony rzeźby, stan przed konserwacją, 2008, fot. R. Klincewicz-Krupińska



21. *Madonna z Rzepiennika Biskupiego*, ok. 1510, anioł z prawej strony rzeźby, po konserwacji, fot. R. Klinecicz-Krupińska

