

## Duży format – duży problem?

### Konserwacja wielkoformatowych prac Stanisława Wyspiańskiego

Na wstępie chciałabym zaznaczyć, że określenie *obiekt wielkoformatowy* jest pojęciem względnym. I chociaż w przypadku *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego nikt nie będzie miał wątpliwości, że mamy do czynienia z takim właśnie obiektem, to już dzieła charakteryzujące się mniejszym rozmiarem mogą nastęrczać pewnych trudności z zaklasyfikowaniem ich do grupy wielkich formatów. Jak płynna jest granica między dużym a wielkim formatem i co ją określa – to pytania z gatunku akademickich i w niniejszym artykule nie będziemy się tym zajmować. Omówione poniżej przykłady konserwacji dotyczą prac, którym daleko jest do rozmiaru dzieła Henryka Siemiradzkiego. Jednak fakt, że przynajmniej jeden z wymiarów owych prac przekracza wzrost przeciętnego dorosłego człowieka, upoważnił autorkę do określenia ich mianem wielkoformatowych. Obiekty, o których będzie mowa, to trzy prace Stanisława Wyspiańskiego powstałe w latach 1896–1904:

- *Falsa Disciplina* (1896) – akwarela, przerys fragmentu fryzu z Sali Poselskiej na Wawelu (2 arkusze, 229 × 110 cm każdy).
- *Wanda* (1900/1901) – pastel, projekt witraża dla Katedry Wawelskiej (242 × 148 cm).
- *Apollo Spętany* (1904) – pastel, projekt witraża dla Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie (350 × 151 cm; rys. 1).

Prace konserwatorskie nad obiektami trwały od 2000 do 2004 r. Ich wykonaniem zajmowała się Pracownia Konserwacji Papieru i Skóry MNK w szczególnych przypadkach wspomaganą przez konserwatorów z Biblioteki Jagiellońskiej i Archiwum UJ. Konserwacja *Apollo Spętanego* wymagała zaadaptowania innego pomieszczenia, ponieważ przestrzeń pracowni okazała się niewystarczająca. W dwóch – na trzy – przypadkach wystąpiły ograniczenia sprzętowe, co skomplikowało nieco proces konserwacji, jednak nie wpłynęło na jej jakość.

Konserwacja obiektów wielkoformatowych nie jest łatwym przedsięwzięciem. Najważniejsze jest dokładne opracowanie strategii działania ze szczególnym uwzględnieniem bezpieczeństwa dzieła sztuki na każdym etapie prac – począwszy od transportu do pracowni aż po umieszczenie go w miejscu docelowym. Czas, jaki zajmowały dyskusje nad tą kwestią, był zazwyczaj wprost proporcjonalny do rozmiaru obiektu. Omawiając szczegóły postępowania, zwracano uwagę na to, aby do minimum ograniczyć przemieszczanie obiektu. Było to związane z ryzykiem uszkodzenia dzieła sztuki, jakie występuje podczas operowania tak znaczną powierzchnią. Niestety, nie zawsze możliwe było zapewnienie odpowiednio dużej przestrzeni roboczej wokół eksponatu. Wymagało to zdwojonej uwagi ze strony zespołu w trakcie wykonywania czynności konserwatorskich. Jeśli chodzi o kolejność realizacji poszczególnych zabiegów, to była ona taka sama, jak w przypadku pracy z mniejszymi obiektami.

Duży rozmiar dzieła sztuki nie jest jedynym utrapieniem konserwatora. Wysoki stopień trudności prac związanych jest także z rodzajem podłoża i techniką malarską. Wszystkie omawiane obiekty powstały na papierze. Przerys z motywem wawelskim wykonany został na kalce rysunkowej, a do obu pozostałych Wyspiański użył grubego kartonu. Papier jest materiałem podatnym na cały szereg uszkodzeń mechanicznych. Przeglądając stare gazety, książki czy rodzinne dokumenty bez trudu zauważymy, że z czasem stają się kruche i poźółkłe. Zmiany kolorystyczne i zmniejszenie się wytrzymałości materiału to widoczne oznaki starzenia się papieru. Zmiany te zachodzą szybciej i gwałtowniej wtedy, gdy mamy do czynienia z materiałem gorszej jakości. Wystarczy moment nieuwagi i fragment kartki zostaje nam w ręce. Jeśli więc silnie osłabiony, ale niewielki dokument wymaga szczególnej ostrożności w obchodzeniu się z nim, to można sobie wyobrazić, jak wygląda praca ze stuletnim papierem o ponad trzy metrowej długości.

Podobnie jest z technikami malarskimi stosowanymi na podłożu papierowym. Wymagają one od konserwatorów umiejętnego wskazania czynności niezbędnych do przeprowadzenia konserwacji w obrębie warstwy malarskiej oraz określenia ryzyka związanego z tymi zabiegami. Gwasz czy akwarela w kontakcie z wodą mogą ulec rozpuszczeniu. Zbyt wysoka wilgotność może spowodować rozplywanie się niektórych barwników i ich migrację poza obszar, na który zostały naniesione. Nieostrożne obchodzenie się z pastelem grozi rozarciem lub osypaniem pigmentu.

Duże formaty są dość kłopotliwe, także jeśli chodzi o przechowywanie. Papier jest wrażliwy na działanie światła i w normalnych warunkach wystawienniczych może być ekspozycyjnie nie dłuższy niż 4 miesiące w ciągu roku<sup>1</sup>. Po tym czasie zabytki powinny wrócić do magazynów, a te zazwyczaj cierpią na deficyt wolnej przestrzeni. Problem – pozornie – nie istnieje, dopóki obiekt zwinięty w rulon czeka na konserwację. Trudności mogą pojawić się później. Wielkoformatowych dzieł sztuki nie da się tak po prostu po wystawie włożyć do magazynowej szuflady. To zrozumiałe, że po konserwacji obiekt wymagać będzie więcej miejsca niż wałek, na który do tej pory był nawinięty. Dlatego równocześnie z podjęciem decyzji o rozpoczęciu prac, należy wskazać miejsce, gdzie obiekt w przyszłości będzie przechowywany.

Światło szkodzi nie tylko papierowi. Oddziałuje negatywnie na niektóre pigmenty, powodując ich blaknięcie<sup>2</sup>. W przeciwieństwie do zniszczonego papieru, który można jeszcze uratować, stosując różnego rodzaju wzmocnienia, wyblakłego pigmentu nie da się zregenerować. Blaknięcie spowodowane światłem jest nieodwracalne. Szczególnie małą odpornością na działanie światła odznaczają się barwniki organiczne oraz część XIX-wiecznych pigmentów syntetycznych<sup>3</sup>. Szybkość blaknięcia związana jest również z grubością war-

<sup>1</sup> Maksymalna dawka światła jaką może otrzymać papier w ciągu roku to 50 000 luksogodzin. Natężenie oświetlenia padającego na materiały organiczne (w tym papier i niektóre barwniki) oraz te o niskim stopniu światłotrwałości nie może przekroczyć 50 luksów przy całkowitej eliminacji promieniowania UV. Przykład obliczania luksogodzin: 50 luksów × 8 godzin ekspozycji = 400 luksogodzin.

<sup>2</sup> O tym jak potężną energią jest promieniowanie świetlne niech świadczy fakt, że energia zawarta w dawce promieniowania ultrafioletowego, na które wystawiony jest obiekt, odpowiada w przybliżeniu energii, jaką uzyskalibyśmy po ogrzaniu tegoż obiektu dawką promieniowania cieplnego o temperaturze ok. 200°C.

<sup>3</sup> Rozwój nauk chemicznych w XIX w. spowodował, że dość regularnie zaczęły pojawiać się doniesienia o odkryciach zarówno nowych barwników, jak i syntetycznych odpowiedników znanych już

stwy malarskiej, stąd częściej można zaobserwować to zjawisko w przypadku technik typowych dla podłoża papierowych niż w przypadku malarstwa olejnego czy tempery. I tak na przykład laserunkowo położona akwarela narażona jest na szkodliwe działanie światła na całej grubości warstwy. Także brak dodatkowego absorbentu w postaci spoiwa lub bariery ochronnej, którą stanowi werniks, może zwiększyć ryzyko odbarwienia pigmentu o wysokiej światłoczułości. Z tego rodzaju zjawiskiem absorpcji światła bezpośrednio przez cząstki pigmentu mamy do czynienia w przypadku pastelu.

Jak widać, planując prace konserwatorskie, należy uwzględnić cały szereg czynników. Stan zachowania obiektu i jego budowa technologiczna odgrywają tu istotną rolę. Jednak czynnikiem, który szczególnie komplikuje wykonywanie zabiegów, jest duży format dzieła sztuki. W dosłownym tego słowa znaczeniu.

### *Falsa Disciplina*

Pod względem techniki malarskiej *Falsa Disciplina* jest akwarelą. Przed konserwacją składała się z dwóch sklejonych ze sobą arkuszy kalki rysunkowej o wymiarach 229 × 110 cm każdy. Powstała w 1896 r. i przedstawia fragment fryzu wawelskiego znajdującego się w Sali Poselskiej<sup>4</sup>. Nie ma żadnych informacji na temat tego, czy kiedykolwiek była udostępniana publiczności. Decyzję o konserwacji i przygotowaniu do ekspozycji podjęto w związku z przenoszeniem zbiorów do nowej siedziby Muzeum Stanisława Wyspiańskiego – z ulicy Kanoniczej do Kamienicy Szołayskich na Placu Szczepańskim.

Akwarela przechowywana była w postaci zrolowanej, jednak bez żadnej tuby ochronnej. Niska jakość papieru charakteryzującego się krótkim włóknem sprawiła, że brak odpowiedniego zabezpieczenia doprowadził do poważnych uszkodzeń mechanicznych. Obiekt był silnie pomięty, na całej powierzchni widoczne były zaprasowania i ślady złożeń. W wielu miejscach kalka była poprzedzierana, a wzdłuż krawędzi można było zaob-

---

pigmentów. Mimo że głównym odbiorcą nowych środków barwiących był przemysł tekstylny, to odkrycia te nie ominęły także pracowni malarskich. Bogactwo kolorów, szybkość z jaką nowe związki wchodziły na rynek i ich dostępność sprawiały, że kwestie takie jak jakość barwników lub ich toksyczność schodziła na dalszy plan. Z czasem okazało się, że wiele syntetycznych barwników płowieje pod wpływem światła. Pod koniec XIX w. producenci farb i pastelów zaczęli zwracać większą uwagę na jakość używanych pigmentów. Z tego czasu pochodzą też pierwsze oznakowania produktów światłotrwiałych. Mimo tych wszystkich zabiegów mających na celu podniesienie trwałości mediów malarskich, pigmenty wrażliwe na światło były w użyciu do lat 40. ubiegłego wieku.

<sup>4</sup> Motyw zaczerpnięty został z dzieła *Tabula* przypisywanego Kebesowi z Teb (ok. 400 r. p.n.e.). Pierwsze łacińskie wydanie ukazało się w Bolonii w 1497 r. i od tego czasu przez kilka kolejnych stuleci cieszyło się niezwykłą popularnością w kręgach humanistów. Tekst, stanowiący kwintesencję nauki pitagorejskiej, opisywał i interpretował jednocześnie pewien obraz, rzekomo oglądany przez autora. Było to dość złożone alegoryczne przedstawienie biegu życia ludzkiego. Obraz przedstawiał przestrzeń podzieloną na kilka koncentrycznych obszarów oddzielonych od siebie murami i przejściami, wypełnioną personifikacjami tego, co czeka człowieka za życia. Czytelnik mógł znaleźć tam m.in. uosobienie fałszywych obietnic, rozczarowania, monotonii, ale też mądrości i szczęścia. *Falsa Disciplina* została przedstawiona jako postać kobieca o wdzięcznej powierzchowności. Autor umieścił ją przy wejściu do drugiego kręgu, gdzie jest adorowana przez poetów, dialektyków, mówców i wszystkich tych, którzy dali się uwieść Fałszywej Nauce.

serwować liczne ubytki. W przeszłości część przedarc została podklejona paskami papieru. W ten sam sposób zabezpieczono pas o długości około 100 cm, który w dolnej części został oderwany od reszty akwareli. Brakowało także dwóch dosyć rozległych fragmentów dolnych narożników. Kalka była pożółkła, silnie zakurzona i zabrudzona. Na szczęście warstwa malarska zachowała się w dobrym stanie – z wyjątkiem przetarcia w miejscach zaprasowań i na zgięciach.

Być może zły stan zachowania związany był z funkcją obiektu. Jeśli dokładnie przyjrzemy się akwareli, wzdłuż konturów przedstawień zobaczymy drobne przekłucia. Otwory takie spotykamy na rysunkach, które służyły do przenoszenia określonego motywu w skali 1 : 1 na inne podłoże metodą przepróchy. Jeśli artysta planował wykonanie takiego transferu, to czy znaczy to, że akwarela miała pełnić jedynie funkcję pomocniczą? Czy będąc zaledwie rysunkiem roboczym, *Falsa Disciplina* od początku nie miała szans na odpowiednie przechowywanie?

W pracowni wielokrotnie mieliśmy do czynienia z rysunkami, które miały ułatwić przenoszenie kompozycji na ścianę. Wszystkie w mniejszym lub większym stopniu charakteryzowały się uszkodzeniami, które można było zaobserwować na kalce z fryzem wawelskim, a które – po części – wynikały z ich roboczego charakteru (fot. 1 i 2).

Celem konserwacji była naprawa istniejących uszkodzeń oraz doprowadzenie do stanu, który miał umożliwić bezpieczną ekspozycję obiektu oraz ułatwić jego ewentualny transport. Głównym założeniem było wzmocnienie kruchego papieru poprzez dublaż na płótno, a następnie montaż na krosno. Po uzgodnieniu z kuratorem zdecydowano się również rozdzielić arkusze kalki i zamontować je na dwóch oddzielnych krosnach, które miały zostać umieszczone we wspólnej ramie.

Zanim zdecydowano o metodzie dublażu, sprawdzono odporność warstwy malarskiej na działanie wody. Ponieważ zachowywała się ona wyjątkowo stabilnie, zabieg postanowiono wykonać z wykorzystaniem kleju wodnego. Czynnością, która zwykle poprzedza dublaż obiektu na podłożu papierowym, jest umieszczenie go w warunkach podwyższonej wilgotności. Na skutek absorpcji pary wodnej z otoczenia włókna celulozowe zwiększają swoją objętość, papier staje się bardziej wiotki, a ślady zagięć i złożeń tracą swoją sztywność. Jest to tak zwany proces relaksacji, w trakcie którego pamięć włókna zostaje osłabiona i jednocześnie następuje przygotowanie papieru do równomiernego przyjęcia kleju. Czas, w jakim obiekt osiąga odpowiedni stopień nawilżenia, zależy m.in. od rodzaju papieru, jego grubości i stopnia przeklejenia. W przypadku *Falsa Disciplina* proces ten trwał 12 godzin.

Sam dublaż przebiegał standardowo. Problem stanowić mógł zbyt długi kontakt warstwy malarskiej z wodą. Dlatego natychmiast po zabiegu zdecydowano się osuszyć powierzchnię obiektu przy użyciu bibuły. Żeby zabieg przebiegł szybko, ale bez szkody dla dzieła sztuki o pomoc poproszono konserwatorów z Biblioteki Jagiellońskiej i Archiwum UJ. Po odsączeniu nadmiaru wody, akwarelę pozostawiono do wyschnięcia między warstwami chłonnych tektur. Po 7 dniach obie części kalki były gotowe do montażu na krosnach.

Oprawę szkicu miała stanowić jedna rama. Aby ukryć miejsce styku krosien, wykonawca dodał pionowy szpros. Efekt prac można oglądać w Muzeum Stanisława Wyspiańskiego (fot. 3).

## Wanda

Pod względem powierzchni *Wanda* (242 × 148 cm) jest najmniejszym z omawianych tu obiektów. Pastel powstał na przełomie 1900 i 1901 r., jako jeden z projektów witraży dla Katedry Wawelskiej. Do Muzeum Narodowego trafił jeszcze za życia artysty. Prace konserwatorskie przy obiekcie podjęto w związku z wystawą „Stanisław Wyspiański – Opus Magnum”, która miała miejsce w 2000 r. w MNK.

Podłoże *Wandy* stanowi gruby karton, który z czasem pożółkł, a jego wyjątkowa kruchość świadczyła o znacznej utracie własności wytrzymałościowych. Do czasu konserwacji pastel przechowywany był na wałku w formie zrolowanej. Z jednej strony uchroniło to obiekt przed uszkodzeniami, o których była mowa w przypadku przerysu wawelskiego, z drugiej jednak wieloletnie przechowywanie w takiej właśnie formie uniemożliwiało swobodne rozwinięcie projektu. Papier miał tendencję do automatycznego zwijania się w rulon. Próby rozwijania „na siłę”, bez zabezpieczenia krawędzi na całej jej długości, były najprawdopodobniej przyczyną powstania kilku bardzo rozległych przedarć. Z różnego stopnia zabrudzenia i zabarwienia rozdartych fragmentów można było wnioskować, że w kilku przypadkach rozwijanie obiektu skończyło się powiększeniem uszkodzenia.

Krawędzie zewnętrzne projektu charakteryzowały się również obecnością wielu mniejszych przedarć, zagnieceń oraz drobnych ubytków. Papier był silnie i nierównomiernie zakurzony oraz zabrudzony. Na całej powierzchni widoczne były różnego rodzaju zaplamienia, ślady rozartego pigmentu, ślady palców i szarawe smugi brudu. Użyta fiksatywa osiadła na pastelu w postaci drobnych kropli, z czasem powodując w tych miejscach zmianę odcienia pigmentu. Dodatkowo zaimpregnowany został też kurz i zabrudzenia na marginesach obiektu. Trudno określić, które z tych śladów pozostawił po sobie autor, a które pochodzą z czasów późniejszych. Znajdujące się wzdłuż krawędzi otwory świadczą o wcześniejszym montażu kartonu. Czy miało to miejsce w momencie powstawania projektu, czy w trakcie przygotowywania do ekspozycji – trudno powiedzieć. Warstwa malarska znajdowała się w stosunkowo dobrym stanie. Pigment nie wykazywał tendencji do osypywania się, ale w tym przypadku nie wiadomo, jaka ilość pigmentu już uległa ewentualnemu osypaniu w ciągu stuletniej historii obiektu, a w jakim stopniu wpłynęło na to użycie fiksatywy (fot. 4).

Zadaniem konserwatorów była likwidacja istniejących uszkodzeń i przygotowanie obiektu do ekspozycji. Podobnie jak w przypadku szkicu wawelskiego podjęto decyzję o dublażu pastelu na płótno. Tkanina oprócz funkcji nośnika i zabezpieczenia odwrocia, miała również ułatwić montaż pastelu na krosno.

Prace konserwatorskie rozpoczęto od oczyszczania obiektu. Usuwanie zabrudzeń z obszarów niezamalowanych nie stanowiło większego problemu. Natomiast oczyszczanie pokrytego warstwą kurzu pastelu zawsze jest wyzwaniem dla konserwatorów. Jest to zabieg, który za każdym razem niesie ze sobą duże ryzyko uszkodzenia warstwy malarskiej, zwłaszcza wtedy, gdy nie jest wykonywany właściwie. W przypadku *Wandy* pewne ułatwienie stanowił fakt, że pigment był dość silnie wtarty w strukturę papieru i punktowo wzmocniony fiksatywą. Dzięki temu możliwe było zastosowanie delikatnego strumienia sprężonego powietrza jako środka oczyszczającego. Całkowite usunięcie kurzu z powierzchni pastelu jest praktycznie niemożliwe, ale nawet częściowa redukcja zakurzenia sprawiła, że *Wanda* w znacznym stopniu odzyskała wyrazistość kolorów. Gruby i wykazu-

jący silną tendencję do zwijania się karton wymagał długotrwałego klimatyzowania. Po 16 godzinach nawilżania obiekt gotowy był do dublażu. Na nośnik wybrano grube płótno, a sam zabieg wykonano przy użyciu kleju wodnego<sup>5</sup>. Obecnie pastel znajduje się na Galerii Sztuki Polskiej XX wieku w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego (fot. 5).

### *Apollo Spętany*

Decyzję o konserwacji tego monumentalnego dzieła Stanisława Wyspiańskiego podjęto w 2001 r. Był to jeden z największych obiektów na podłożu papierowym, z którymi przyszło nam pracować (350 × 151 cm). *Apollo Spętany* to jednocześnie największy obiekt wymagający wówczas gruntownej konserwacji, a biorąc pod uwagę technikę wykonania – jeden z najtrudniejszych.

Pastel powstał w 1904 r. jako projekt witraża dla Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie. Podklejony płótnem i zamontowany na krośnie przez wiele lat był ekspozycyjny w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku. Dzięki temu, że posiadał ramę oraz zabezpieczenie w postaci szyby, warstwa malarska zachowała się w doskonałym stanie, a uszkodzenia podłoża były nieliczne (fot. 6).

Powodów, dla których zdecydowano się na konserwację było kilka. Pierwszym z nich, najbardziej rzucającym się w oczy, była silna deformacja dzieła sztuki. Po szczegółowych oględzinach okazało się również, że rama obiektu jest zbyt płytka i niektóre jej elementy stykają się z warstwą malarską. Natomiast na decyzję o rozszerzeniu zakresu prac wpłynął stan płótna. Utrata własności mechanicznych sprawiła, że tkanina nie była w stanie dłużej pełnić funkcji nośnej. Na krawędziach krosna płótno było silnie poprzecierane, a miejscami wręcz przedarte. Przyłożenie nawet niewielkiej siły powodowało, że tkanina dosłownie rozchodziła się w palcach. Wzdłuż przedarcia, od strony lica, płótno zostało przybite do listwy za pomocą gwoździ. Miało to zapewnić pastelowi przyczepność do krosna w przypadku, gdyby materiał dłużej nie wytrzymał ciężaru papieru. Gwoździe uszkodziły krawędzie papieru i były przyczyną powstania rdzawych zaplamień. Brak odpowiedniego naprężenia był jednym z czynników, które spowodowały silną deformację obiektu. Innym była utrata przez klej właściwości wiążących. Obszary, na których nastąpiło rozklejenie płótna i papieru można było określić jako rozległe.

Dzięki temu, że *Apollo Spętany* ekspozycyjny był w ramie za szybą, nie był szczególnie zakurzony ani zabrudzony (nie licząc śladów związanych z montażem na płótno)<sup>6</sup>. O problemie, jaki stanowi usuwanie kurzu z powierzchni pastelu, była już mowa. Pastel – jako medium malarskie / rysunkowe – charakteryzuje się obecnością minimalnej ilości spoiwa.

<sup>5</sup> Przygotowanie płótna do dublażu polega na usunięciu fabrycznej apretury i wygładzeniu powierzchni. Jeśli zabieg ma być wykonany przy użyciu klejów wodnych – a tak było w przypadku dublażu *Falsa Discipliny, Wandy i Apolla* – powierzchnię płótna pokrywa się kilkoma warstwami kłajstru i pozostawia do wyschnięcia.

<sup>6</sup> Szyba stanowi najlepszy sposób ochrony pastelu przed kurzem i uszkodzeniami fizycznymi. Do oprawy pasteli używać należy zwykłego szkła. Tafle z tworzyw sztucznych posiadają właściwości elektrostatyczne, które mogą spowodować przemieszczanie się cząstek pigmentu i ich przyłgnięcie do szyby. Z tego samego powodu folie blokujące promieniowanie ultrafioletowe powinny być montowane na zewnętrznej stronie szyby.

Jego przyczepność do podłoża gwarantuje odpowiednie rozwinięcie powierzchni papieru bądź zaprawy. Wolna przestrzeń wokół cząsteczek pigmentu decyduje o aksamitnym wyglądzie warstwy malarskiej. Jednak to, co stanowi o charakterze tej techniki, jednocześnie sprawia, że jest ona szczególnie podatna na uszkodzenia. Pigment można bardzo łatwo rozetrzeć. Często wystarczy przypadkowe dotknięcie, aby na warstwie malarskiej pozostał wyraźny ślad. Tego rodzaju uszkodzenia były widoczne na powierzchni obiektu w kilku miejscach. Grubo położony pigment wykazuje również tendencje do osypywania się. Można było się o tym przekonać po usunięciu ramy, kiedy na jej dolnej listwie stwierdzono obecność pigmentu.

Założeniem prac konserwatorskich była wymiana płóciennego nośnika i likwidacja deformacji. Ponieważ tak duży obiekt nie mieścił się w pracowni, dla potrzeb konserwacji zostało zaadaptowane jedno z pomieszczeń muzealnych. Strategia postępowania zakładała, że na żadnym etapie prac warstwa malarska nie będzie przykrywana ani obciążana w jakikolwiek sposób. Bezpieczne manipulowanie obiektem miało zapewnić krosno pomocnicze. Dzięki temu, że pierwotnie użyty klej utracił właściwości wiążące, usunięcie starego płótna było możliwe bez zastosowania środków chemicznych. Po zdjęciu tkaniny pastel został zamontowany na krosno pomocnicze za pomocą szerokich krajek batystowych. W takiej formie umieszczono go w komorze relaksacyjnej (rys. 2).

W trakcie nawilżania zdeformowany papier tracił swoją sztywność i możliwe było jego rozprostowywanie poprzez stopniowe zwiększanie naciągu krajek. Kiedy pastel osiągnął pożądaną stan na odwrocie naniesiono klej, a następnie połączono go z płótnem wcześniej odpowiednio przygotowanym i naciągniętym na drugie krosno pomocnicze. Chwilę później usunięto ramę, do której przymocowany był obiekt oraz krajki. Po 48 godzinach wysychania na wolnym powietrzu pastel był gotowy do montażu na właściwym krośnie. Teraz można było obejrzeć rezultat naszych prac: deformacje zostały usunięte, podobrazie papierowe dokładnie przylegało do płótna, żadne poprawki polegające na podklejaniu odstających fragmentów nie były konieczne. Metoda dublażu zastosowana podczas konserwacji *Apolla Spętanego* nie jest nowa. Jej różne warianty wykorzystuje się w trakcie suszenia odbitek graficznych. Z powodzeniem można ją stosować tam, gdzie technika malarska nie pozwala na obciążanie lica oraz w przypadku, kiedy nie dysponujemy odpowiedniej wielkości prasą do suszenia obiektu (fot. 7).

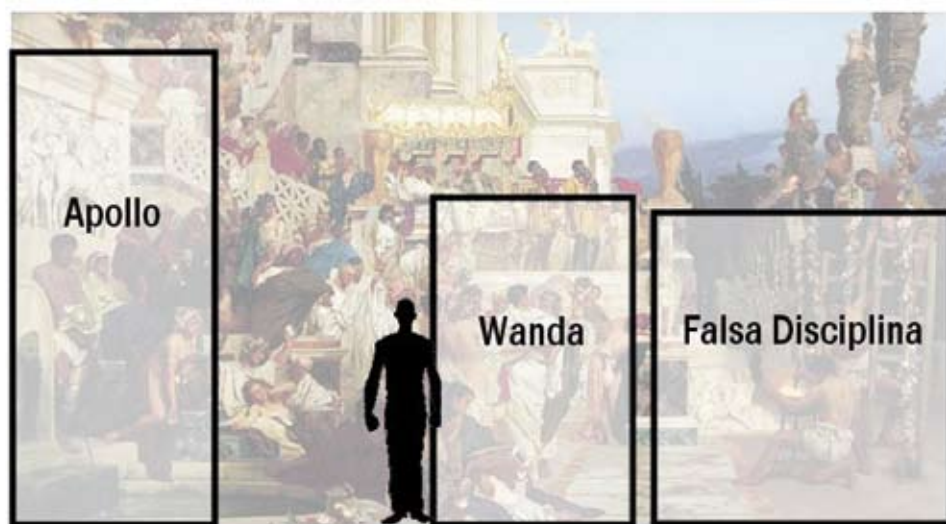
Wspominano już o tym, dlaczego dzieła sztuki na podłożu papierowym nie powinny być eksponowane na wystawach o charakterze stałym. W praktyce muzealnej ochronę przed szkodliwym działaniem światła zapewniają magazyny. Jest to sposób jak do tej pory najtańszy i najlepszy. Czasami jednak zdarza się, że odpowiednią przestrzeń do przechowywania obiektu zapewnia tylko sala wystawowa. Bywa też, że umieszczenie zabytku na ekspozycji stałej wynika z założeń programowych muzeum. Trzy omawiane prace Wyspiańskiego znajdują się obecnie w galeriach Muzeum Narodowego. Nie znaczy to jednak, że zwiedzający mają do nich dostęp w każdej chwili. W celu stworzenia warunków jak najbardziej przypominających warunki magazynowe, obiekty zostały zaopatrzone w rolety zasłaniające powierzchnię obrazu. Grafik opracowany przez Pracownię Konserwacji Papieru i Skóry MNK określa dni, w których są one udostępniane publiczności. Dodatkowym zabezpieczeniem przed światłem jest stałe zaciemnienie okien oraz zastosowanie ram z folią blokującą dostęp promieniowania UV. A wszystko po to, aby przyszłe pokole-

nia mogły w pełni odczuć wielkość artysty. Nie liczymy na zachwyty potomnych, jeśli schedę po artyście stanowić będą zbrązowiałe podobrazia z ledwo widoczną warstwą malarską. Geniusz bez dowodu w postaci dobrze zachowanego dzieła sztuki będzie tylko martwą, podręcznikową formułą. I nawet jeśli wielki format miałby być synonimem problemów związanych z konserwacją dzieła sztuki, świadomość tego, że w jakiś sposób przedłużamy mu życie, wynagradza wszystkie trudności, z którymi przychodzi się nam zmagać w naszej codziennej praktyce muzealnej (fot. 8).

## Bibliografia

1. G. Thomson, *The Museum Environment*, Oxford 1986.
2. Stanisław Wyspiański – *Opus Magnum*. Katalog wystawy, red. B. Piotrowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, 26 maja – 6 sierpnia 2000, Kraków 2000.
3. S.J. Campbell, *The cabinet of eros: Renaissance mythological painting and the studio of Isabella d'Este*, New Haven 2004.
4. *The Greek Pilgrim's progress; generally known as the Picture, by Kebes, a disciple of Sokrates?*, tłum. K.S. Guthrie, London / Philadelphia 1910.
5. I. Hołowiński, *Obraz Cebes i Doręcznik Epikteta, z greckiego przełożył i uwagami objaśnił X. Hołowiński*, Wilno 1845.
6. *Synthetic organic pigments* [online], aktualizacja: 7.04.2008, <http://www.handprint.com/HP/WCL/pigmt1d.html>, stan z dnia 18.09.2012.





Rys. 1. Porównanie rozmiarów *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego i prac Stanisława Wyspiańskiego, rys. D. Okrągła



1. *Falsa Disciplina*. Fragment uszkodzonego prawego dolnego narożnika. Stan przed i po konserwacji, fot. z archiwum pracowni



2. *Falsa Disciplina*. Fragment przedstawiający personifikację Fałszywej Nauki. Stan przed i po konserwacji, fot. z archiwum pracowni



3. *Falsa Disciplina*. Widok ogólny po konserwacji, fot. z archiwum pracowni



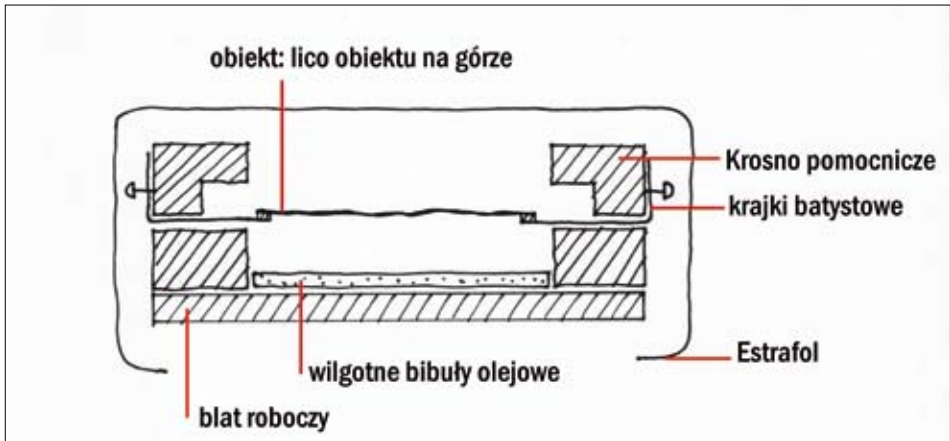
4. Sposób przechowywania *Wandy*. Stan przed konserwacją, fot. z archiwum pracowni



5. *Wanda*. Obecny sposób eksponowania projektu, fot. D. Okrągła



6. *Apollo Spętany*. Obiekt po rozramowaniu. Widoczna silna deformacja podłoża i miejsca, w którym nastąpiło odklejenie płótna od podłoża, fot. Z. Maniakowska-Jazownik



Rys. 2. Schemat komory nawilżającej wykorzystanej w trakcie konserwacji *Apolla*, rys. D. Okrągła



7. Rolety zamontowane w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku chronią nie tylko *Wandę*, ale i inne wielkoformatowe dzieła Wyspiańskiego i Mehoffer, fot. P. Frączek





8. *Apollo* w trakcie wystawy „Symbolism in Poland and Britain”. Tate Britain, Londyn, 2009, fot. D. Okrągła)

