

mgr Barbara Maria Gawęcka,

studentka III roku Studium Doktoranckiego z zakresu Nauk o Sztuce,

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu. Polska

**KONSERWACJA OBRAZU
PT. "ŚWIĘTY FRANCISZEK Z ASYŻU"
Z PARAFII RZYMSKO-KATOLICKIEJ
P.W. ZWIASTOWANIA NAJŚWIĘTSZEJ MARIJ PANNY
W RYTWIANACH (POLSKA)**

**РЕСТАВРАЦІЯ КАРТИНИ
"СВЯТИЙ ФРАНЦІЇСК АССІНЗЬКИЙ"
З РИМСЬКО-КАТОЛИЦЬКОЇ ПАРАФІЇ
БЛАГОВІЩЕННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ
В РИТВ'ЯНАХ (ПОЛЬЩА)**

Описано реставрацію картини "Святий Франціу́ск Ассіні́зький" з римсько-католицької парафії Благовіщення Пресвятої Богородиці в Ритвянах, яку було проведено на кафедрі реставрації живопису і поліхромованої скульптури в Університеті імені Миколая Коперника в Торуні. Було уважно розглянуто проблему датації об'єкта.

Obraz Święty Franciszek z Asyżu (161x86 cm) [2] pochodzi z kościoła p.w. Zwiastowania NMP w Rytwianach [10, s. 230–238]. Autor obrazu jest nieznany. Wiadomo jednak, że artysta inspirował się malarstwem Venantego da Subiaco [11, s. 7], który w latach 1629–1632 był przeorem eremu rytwiańskiego, zwanego "Pustelnią Złotego Lasu" [1, s. 225–246]. Bohdan Urbanowicz opisujący malowidła przeora w Rytwianach pisze, iż mistrz stosował modelunek światłocieniowy postaci, a także indywidualizował ich twarze i gesty. Kolorystyka jego obrazów była stłumiona, utrzymana w jednolitej tonacji [5, s. 34]. Wszystkie te elementy widać również w przedstawieniu Świętego Franciszka. Katalog zabytków sztuki w Polsce [3, s. 41–47], mimo iż dokładnie opisuje wystrój kościoła, nie wspomina o powyższym obrazie. W Spisie dokumentacji konserwatorskich zabytków ruchomych [9, s. 76–77] odnaleźć można wzmiankę na temat prac konserwatorskich obiektów z kościoła w Rytwianach, przeprowadzonych w 1961 r. przez Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków – PP PKZ w Warszawie, ale nie wspomniane jest nigdzie powyższe dzieło. Obraz był jednak kilka razy konserwowany. W 1977 r. PP PKZ w Kielcach, na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Tarnobrzegu, wykonały konserwację wspomnianego obiektu [6]. W czasie owych prac wymieniono krosno, usunięto resztki pierwotnego, "zaślepego" werniksu, zdublowano obraz na masę woskowo-żywiczną. Uzupełniono ubytki zaprawy i warstwy malarskiej oraz wtórnie zawerniksowano. Ponownie do konserwacji obraz oddano 23 października 2000 r. Został on wówczas przewieziony do Zakładu Konserwacji i Restauracji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Konserwację obrazu przeprowadzono w latach 2004–2007 [2].

Malowidło przedstawia siedzącego, modlącego się z krucyfiksem w ręku zakonnika, na tle schematycznie ukazanego krajobrazu. Tuż obok niego, na skalnej "ławie", spoczywa trupia czaszka i otwarta księga. Widoczne stygmaty na lewej dłoni i lewej stopie, strój a także przedstawione atrybuty wskazywać mogą, iż jest to Święty Franciszek z Asyżu [4, s. 163]. Jak pisze Jutta Seibert, księga (Ewangelia) jest znakiem misji na wzór apostołów, krzyż – bliskości z ukrzyżowanym Chrystusem i symbolem stygmatyzacji, zaś czaszka – ascezy, pokuty i medytacji [8, s. 104]. Głowa postaci zwrócona jest w lewą stronę, a cały korpus w prawą. Franciszek ma ostre rysy twarzy, długi, wąski nos, zapadnięte policzki, sine usta. Ciemny zarost i niemal czarne włosy silnie kontrastują z bladą karnacją. Przymknięte oczy mogą wskazywać, iż Święty był już wtedy niewidomy. Dłonie splecione są w geście modlitwy. Ubrany jest w brązowy habit, spod którego widoczna jest jedynie lewa stopa. Z górnego, lewego rogu obrazu wyłaniają się promienie światła. Ową światłość odnieść można do wcześniejszej stygmatyzacji, której ślady widoczne są także na ciele Świętego Franciszka. Promienie rozświetlają jego twarz oraz krucyfiks. Reszta obrazu tonie w mroku. Malowidło utrzymane jest w brązowej tonacji. Dynamizm przedstawienia kreują



Obraz Święty Franciszek z Asyżu z parafii rzymsko-katolickiej p.w. Zwiastowania NMP w Rytwianach, fot. Barbara Maria Gawęcka.

zdublowany na masę woskowo-żywiczną. Płótno dublażowe jest płótnem syntetycznym, grubym, równo tkanym. Podczas wcześniejszej konserwacji, w miejscach uszkodzenia płótna i zaprawy założono uzupełnienia, które sporządzono na bazie masy woskowo-żywicznej z dodatkiem kredy, ugru i mini. Wykonano również uzupełniania ubytków warstwy malarskiej farbami temperowymi firmy Rowney, techniką wielowarstwową, stosując lakier retuszera tej samej produkcji. Również werniks był wtórny, został nałożony podczas wyżej opisanych prac konserwatorskich w 1977 roku. Był to werniks damarowy firmy Rowney.

Stan zachowania obiektu w momencie sprowadzenia go do Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu wskazywał na potrzebę

silne kontrasty światłocieniowe oraz wyjątkowo ekspresyjnie przedstawiona postać Chrystusa z krucyfiksu trzymanego przez Świętego.

Obraz namalowany został na tkaninie lnianej, grubo tkanej, o splocie płóciennym. Płótno przeklejono klejem glutynowym. Białą zaprawę nałożono kilkuwarstwowo. Wypełniaczem zaprawy są kreda oraz biel ołowiana, spoiwem zaś klej glutynowy, możliwe, że z dodatkiem oleju. W trakcie badań mikrochemicznych przeprowadzono reakcję zmydlenia, świadcząca o obecności oleju w zaprawie. Nie dała ona jednak pozytywnego wyniku. Być może spowodowała to obecność spoiwa dublażowego.

Obraz namalowany został farbami o spoiwie olejnym. Widoczny jest ekspresyjny ślad pędzla. Światła, nakładane pod koniec prac, mają charakter impastowy. Cienie uzyskano poprzez nałożenie laserunku. Pigmentami użytymi przez malarza są: biel ołowiana, ugiel, aury pigment, czerwień żelazowa, cynober, grynszpan, umbra, czerń żelazowa. Obraz był werniksowany (werniks oryginalny został usunięty w czasie konserwacji w roku 1977).

Do elementów wtórnych zaliczyć należy krosno. Wymienione zostało w 1977 roku, ale już wtedy obraz nabity był na wtórne krosno o zmniejszonych wymiarach i niewłaściwej konstrukcji. Obecne jest drewniane, fazowane, z klinami. Obraz został

przeprowadzenia zabiegów konserwatorskich. Dzieło było zabrudzone i zachłapane, warstwy żywiczne obrazu częściowo "zaślepte", a wtórny werniks pożółkły. Także wtórne uzupełnienia ubytków warstwy malarskiej uległy zmianom barwnym, przez co różniły się od oryginału. Oryginalne podobrazie zachowane w ok. 80%, zostało prawdopodobnie przeklejone zbyt mocnym klejem glutynowym, co spowodowało kurczenie się płótna, którego skutkiem były zniszczenia zaprawy i warstwy malarskiej. Nie można wykluczyć złego przechowywania obiektu (zwiniecie obrazu licem do środka – może na to wskazywać poprzeczny charakter spękań). Rozłożenie ubytków jest równomierne na całej powierzchni obrazu. Większość ubytków ma kształt owalny. Zaprawa oryginalna zachowała się w ok. 70%, razem z warstwą malarską pokryta jest siatką spękań. Pierwotny kolor zaprawy zmienił się na lekko żółtawy. Zmiana zabarwienia spowodowana została przesycaeniem spoiwem dublażowym. Oryginalnej warstwy malarskiej jest ok. 70%. Ma ona drobne spękania biegnące w poprzek obrazu oraz przetarcia. Już przed konserwacją w 1977 roku miało miejsce skurczenie płótna oryginalnego oraz związane z nim spękanie zaprawy i warstwy malarskiej. Skurzonego płótna oryginalnego nie rozciągnięto i zdublowano je w takim stanie, na co wskazują zdjęcia wykonane po konserwacji, przeprowadzonej przez PP PKZ w Kielcach. Funkcję nośną oryginalnego podobrazia płóciennego przejęło płótno dublażowe, dodane w czasie poprzednich prac konserwatorskich. Stan zachowania płótna dublażowego jest dobry.

Uzupełnienia zaprawy i warstwy malarskiej, wykonane podczas konserwacji w 1977 roku, uległy zmianom barwnym. Były widoczne również dlatego, że nałożono je zbyt płytko. Ich wygładzona powierzchnia nie odzwierciedlała także oryginalnej faktury zaprawy. Damarowy werniks wtórny był pożółkły i częściowo "zaślepty". Powierzchnię obrazu pokrywała warstwa kurzu i zanieczyszczeń, widoczne były również zachłapania.

Przystępując do konserwacji obrazu wykonano dokumentację fotograficzną i opisową stanu zachowania obiektu. Pobrano próbki i przeprowadzono badania mikrochemiczne, oraz rentgenowską analizę fluorescencyjną XRF spektrometrem rentgenowskim MiniPal 4025. Po zabezpieczeniu lica oczyszczono mechanicznie odwrocie i krosno. Próba mająca wykryć ewentualne zmiany parametrów płótna pod wpływem wody dała wynik negatywny, tzn. płótno nawilżone wodą nie zmieniało swych wymiarów liniowych. Wykonano próby oczyszczenia lica obrazu. Do usuwania zanieczyszczeń powierzchniowych użyto cytrynianu amonu o pH 7. Następnie wykonano próby usuwania werniksu. Postanowiono użyć mieszaniny toluenu z izopropanolem (1:1). Podczas powyższego zabiegu usuwano również wcześniejsze uzupełnienia warstwy malarskiej, które uległy zmianom barwnym. Zabieg kontrolowano obserwując fluorescencję w UV. Wszelkie działania wykonywane były na obrazie nie zdjętym z krosien, z użyciem podkładki styropianowej. Starano się rozciągać płótno dublażowe i oryginalne. Skurczenie płótna oryginalnego spowodowało utworzenie się daszkowatych spękań. Utrwaloną podczas dublowania deformację płótna starano się zmniejszyć poprzez nawilżanie odwrociami, lekkie rozbijanie krosna poprzez pobijanie klinów, a następnie pozostawienie obrazu do powolnego schnięcia. Zabieg ten powtarzano kilkakrotnie, z niewielkim skutkiem. Płótno dublażowe razem z oryginalnym pracowało tzn. lekko się rozciągało, ale po krótkim czasie wracało do dawnego stanu. W celu wykonania uzupełnień ubytków zaprawy oraz opracowania już istniejących (wykonanych w 1977 r.) przygotowano



Fragment obrazu *Święty Franciszek z Asyżu* z parafii rzymsko-katolickiej p.w. Zwiastowania NMP w Rytwianach, zdjęcie wykonane podczas prac konserwatorskich w 2006 r. Widoczne uzupełnienia ubytków zaprawy masą woskowo-żywiczną, które nawiązywać miały do wtórnych, wykonanych podczas prac konserwatorskich w 1977 r. Na krośnie tabliczki masy woskowo-żywicznej, sporządzonej przez autorkę prac, fot. Barbara Maria Gawęcka.

masę woskowo-żywiczną (spoiwo – 6 cz. damary, 4 cz. wosku, nie cała 1 cz. terpentyny weneckiej, wypełniacz – sjena, czerwień angielska, biel cynkowa), która odpowiadać miała kolorystycznie uzupełnieniom wykonanym podczas wcześniejszej konserwacji. Uzupełnienia ubytków zaprawy wykonywano na ciepło kauterem. W ich opracowaniu nawiązywano do istniejącej w pobliżu siatki spękań oraz faktury warstwy malarskiej. Nadmiar zdejmowano izopropanolem z toluenem (1:1), równocześnie tą samą mieszaniną usuwano resztki wtórnego werniksu. Następnie nałożono werniks retuszerski (20% damara w benzynie lakowej). Uzupełnienia ubytków warstwy malarskiej wykonano, w większych ubytkach, farbami o spoiwie złożonym z 20% roztworu Paraloidu B-72 w octanie 1-metoksy 2-propanolu, w przetarciach farbami o spoiwie z 20% roztworu Paraloidu B-72 w 1-metoksy 2-propanolu. Użyto w tym celu pigmentów: sjena naturalna, umbra palona, ochra, czerń z winorośli, biel tytanowa, zieleń chromowa. Pigmenty roz tarto wstępnie z alkoholem etylowym i wysuszono. Następnie nałożono werniks końcowy (40% Regalrez 1094 w benzynie lakowej z 2-3% dodatkiem fotostabilizatora Tinuvin 292). Dokonano niewielkich poprawek uzupełnień ubytków warstwy malarskiej, po czym ponownie zawerniksowano te miejsca. Niektóre partie warstwy malarskiej, w których występuje ciemny laserunek, lekko zabielały. Próbowano wyrównać połysk nakładając punktowo werniks końcowy.

Przeprowadzone badania fizyko-chemiczne potwierdziły obecność bieli cynkowej w próbce pobranej z fragmentu roślinności, przedstawionej w prawym górnym rogu obrazu. Możliwe, iż śladowe ilości powyższego pigmentu były pozostałością wcześniejszych,

wtórnych uzupełnień. Jeżeli jednak uznamy, że biel cynkowa należy do oryginalnej warstwy malarskiej, konieczne jest zatem przesunięcie datowania obrazu co najmniej na lata czterdzieste XIX wieku. Po raz pierwszy zauważono możliwość stosowania tlenku cynku jako pigmentu w 1782 r. Jednak dopiero w 1834 r. firma Winsor i Newton wprowadziła go do sprzedaży w akwarelach, pod nazwą "bieli chińskiej". W 1845 r. Leclair rozpoczął przemysłową produkcję bieli cynkowej z przeznaczeniem również do farb olejnych [7, s. 40].

Z drugiej zaś strony, oceniając dzieło pod względem stylistycznym można uznać, iż pochodzi ono z XVIII w. Brak sygnatur, inskrypcji i materiałów archiwalnych dotyczących powstania obrazu, nie daje możliwości jednoznacznego datowania.

1. *Brykowska Maria*. Pustelnia Złotego Lasu // Sztuka około roku 1600: Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, Lublin, listopad 1972. – Warszawa, 1974.
2. Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich obrazu "Święty Franciszek" z parafii rzymsko-katolickiej p.w. Zwiastowania NMP w Rytwianach wykonana przez *Barbarę Gawęcką* pod kierunkiem prof. dr B. Rouba, dr E. Szmit-Naud, mgr T. Łękawy-Wysłouch, mgr L. Tymińskiej-Widmer. Dokumentacja badań budowy technicznej obrazu pod kierunkiem prof. dr art. kons. J. Flika, dr hab. J. Olszewskiej-Świetlik, mgr M. Górzyńskiej. Dokumentacja historyczno-artystyczna pod kierunkiem prof. dr hab. Z. Kruszelnickiego, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2007.
3. Katalog zabytków sztuki w Polsce. – Tom III. Woj. Kieleckie. – Zeszyt 11. Powiat Sandomierski // Pod red. Jerzego Z. Łozińskiego i Barbary Wolff, Warszawa, 1962.
4. *Niewęłowski Wiesław Aleksander*. Leksykon Świętych. – Warszawa, 1998.
5. *Urbanowicz Bohdan*. Malowidła Venantego da Subiaco w Rytwianach (Z zagadnień związków architektury, rzeźby i malarstwa w sztuce polskiego Renesansu) // Przegląd Artystyczny: Pismo Państwowego Instytutu Sztuki i Związku Polskich Artystów Plastyków. – Nr 6. – 1952.
6. Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków, Oddział Kielce, Pracownia Konserwacji Dzieł Sztuki, Rytwiany, woj. tarnobrzesckie, kościół pokamedulski, obraz z przedstawieniem św. Franciszka. Dokumentacja konserwatorska wykonana na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Tarnobrzegu, nr zlecenia KL.VI-5331/225/77 / Autorzy dokumentacji: mgr *Lucjana Młyńska*, fot. *Stanisław Stępień*, Prac. Fotograficzna PP PKZ, Kier. Zespołu mgr *Lucjana Młyńska*, 1977.
7. *Rudniewski Piotr*. Pigmenty i ich identyfikacja // *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Skrypty dydaktyczne*. – Skrypt ą 13. – Wyd. 2. – Warszawa, 1995.
8. *Seibert Jutta*. Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole. – Kielce, 2007.
9. Spis dokumentacji konserwatorskich zabytków ruchomych. – Cz. I, dla zabytków znajdujących się poza muzeami, O-Ż. – Warszawa, 1975.
10. *Wiśniewski Jan*. Dekanat sandomierski. – Radom, 1915; Reprint Kielce 2000.
11. *Zub Jerzy*. Rytwiany. Pustelnia kamedulska // *Przewodnik po zabytkach sztuki*. – Wyd. 1. – Tarnobrzeg, 2001. – № 16.