

Biblioteka Narodowa

**16**

# **Notes Konserwatorski**

Komitet redakcyjny

*Ewa Potrzebnicka* (przewodnicząca), *Marzena Ciechańska*, *Elżbieta Jabłońska*,  
*Władysław Sobucki*, *Bartosz Szymański*, *Maria Woźniak*

Redakcja

*Agata Lipińska* (redaktor naczelny)

Projekt graficzny i typograficzny

*Ryszard Kryśka*

Opracowanie redakcyjne

*Jacek Krawczyk*

Opracowanie techniczne i łamanie

*Andrzej Dybowski*

Streszczenia w języku angielskim

*Katarzyna Diehl*

© Biblioteka Narodowa, 2014

ISSN 1509-5681

Biblioteka Narodowa. Warszawa 2014

al. Niepodległości 213, 02-086 Warszawa

e-mail: [promocja@bn.org.pl](mailto:promocja@bn.org.pl)

Nakład – 200 egz.

Druk: GRASP Drukarnia Sp. z o.o.

ul. Domaniewska 48, 02-672 Warszawa

# Spis rzeczy

## Od Redakcji 5

### I. Polityka ochrony i konserwacji zbiorów

*Małgorzata Bochenek, Anna Michaś-Bailey*

Transformacje w zawodzie konserwatora materiałów archiwalnych – zabezpieczanie i profilaktyka 7

*Elżbieta Górską-Wikło*

Konserwacja zbiorów w Archiwum Uniwersytetu w Glasgow 18

*Patricia Engel*

The European Research Centre for Book and Paper Conservation-Restoration 25

### II. Historia i konserwacja fotografii

*Izabela Zając*

Od albumu fotograficznego do wydawniczego – pochodzenie i systematyka 31

*Karolina Zych, Marzenna Ciechańska*

Album fotograficzny z Dalekiego Wschodu. Problemy konserwatorskie związane z wielowarstwowością obiektu 57

*Dorota Dzik-Kruszelnicka, Monika Supruniuk*

„Ze szkłem trza obyczajnie...” Konserwacja i restauracja szklanych negatywów ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie 67

*Tomasz Kozielec, Joanna Kozielec*

Konserwacja fotografii srebrowo-żelatynowej z 1938 roku 77

### III. Fizyka, chemia, mikrobiologia w ochronie i konserwacji zbiorów

*Władysław Sobucki, Grażyna Macander-Majkowska, Anna Nowicka*

Odkwaszanie akwarel i rękopisów preparatem Bookkeeper 86

*Władysław Sobucki, Grażyna Macander-Majkowska*

Badania nad odkwaszaniem akwarel. Testy starzeniowe – suplement 95

### IV. Z praktyki konserwatora

*Jolanta Czuczko, Dorota Jutrzenka-Suprym, Piotr Oszczanowski*

Wyjątkowe księgi w wyjątkowym miejscu. Konserwacja-restauracja biblii luteranckich z Kościoła Pokoju w Świdnicy 100

*Zofia Koss, Marzenna Ciechańska*

Konserwacja i restauracja fragmentu XIX-wiecznej tapety panoramicznej

*Les Incas* 114

## V. Konferencje, warsztaty, szkolenia, wydarzenia

Kalendarium ważniejszych wydarzeń związanych z zagadnieniami ochrony i konserwacji zbiorów 2012-2013 **129**

*Małgorzata Grocholska*

„Głoś z dumą i chlubą, żeś intrologatorem...”. 100 lat Intrologatorni w Ossolineum. Wystawa w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu, 21 XI 2012 -28 II 2013 **145**

*Tomasz Koziolec*

„Czas zatrzymany... Fotografie w spuściznach uczonych i twórców” – konferencja zorganizowana przez Polską Akademię Umiejętności i Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie – 19-20 VI 2013 **149**

**Noty o autorach 156**

## Od Redakcji

Konserwacja jest częścią ogólnie pojmowanej ochrony zbiorów. Konserwator ze swoją wiedzą i umiejętnościami wkracza do akcji, wezwany przez właściciela czy opiekuna zbiorów, w momencie, gdy obiekt ulega dezintegracji, zanika lub gwałtownie traci swoje właściwości estetyczne. Codzienna praca instytucji gromadzącej zbiory to systematyczne dbanie o dobre warunki przechowywania, bezpieczne udostępnianie i ekspozowanie. W bieżącym numerze „Notesu Konserwatorskiego” mamy możliwość spojrzenia, jak ochrona zabytków przeszłości, w tym zbiorów bibliotecznych i archiwalnych, jest realizowana w innych krajach. Właściwe przeprowadzenie zabiegów konserwacji zaczyna się od zrozumienia obiektu, jego funkcjonowania w czasach, w których powstał, jego budowy technicznej, właściwości materiałów z których go zrobiono. Artykuł Izabeli Zając wprowadza nas w świat historii fotografii, pokazuje jak zmieniały się kolejne jej zastosowania, przedstawia pojawienie się i ewolucję albumu fotograficznego. Zagadnienia związane ze zdjęciami wykonanymi w różnych technikach, albumami, w których je umieszczano, wreszcie z ich konserwacją powracają w całym numerze „Notesu”. W 2013 roku zagadnieniom fotografii poświęcono również kilka konferencji i szkoleń.

Odniesienia do historii obiektu, wychwycenia jego autentycznych, wyjątkowych cech są nieodłączną częścią dokumentacji konserwatorskiej i często wpływają na podejmowane decyzje podczas prac konserwatorskich. Możemy to prześledzić czytając relacje z prac konserwatorskich w części dotyczącej praktyki konserwatorskiej.

Wyniki badań chemicznych są podstawą podejmowanych decyzji konserwatorskich. W tym numerze powracamy do badań nad odkwaszaniem akwarel i rękopisów prowadzonych pod kierunkiem prof. Władysława Sobuckiego. Badania te są szczególnie ważne, ponieważ proces odkwaszania papieru od kilku lat stał się w Polsce łatwo dostępny i coraz więcej instytucji może poddać swoje zbiory temu zabiegowi, hamującemu kwaśną degradację papieru.

Numer zamykają relacje z konferencji naukowych, wystaw i szkoleń związanych z konserwacją i ochroną zbiorów bibliotecznych i archiwalnych, które miały miejsce od jesieni 2012 do końca 2013 roku.

## Konserwacja i restauracja fragmentu XIX-wiecznej tapety panoramicznej *Les Incas*<sup>1</sup>

### Wprowadzenie

Papierowe obicia ścienne to dzieła sztuki o charakterze dekoracyjnym i użytkowym i w ten sposób były przez właścicieli traktowane. Ekspozowane we wnętrzach ulegały uszkodzeniom mechanicznym, takim jak otarcia spowodowane przez meble, a jako jedna z warstw ściany, którą pokrywały, stały się nośnikiem elementów wystroju wnętrza – obrazów, zegarów czy lusterek. Powiązane ze ścianą wystawione były na zmienne warunki wilgotności, temperatury i nasłonecznienia. Czasem, w trosce o ich długowieczność, były werniksowane, impregnowane<sup>2</sup>, co dawało warstwę bardzo trudną lub niemożliwą do usunięcia bez szkody dla oryginału. Tapety iluzjonistyczne to arabeski, alegorie, bordy, pasy dado, tapety architektoniczne (imitujące elementy takie jak pilastry, fryzy, draperie), a także tapety panoramiczne z dużo bardziej złożonym, szerokim, monumentalnym obrazem stanowiącym zamkniętą całość – panoramę. W odróżnieniu od innych papierowych obić ściennych zamiast wzoru o powtarzającym się raporcie przedstawiają obraz dający iluzję trójwymiarowości (il. XI). Aby uzyskać ten efekt poszczególne kolory odciskano ręcznie bez użycia prasy, metodą „mokre w suche”. Papier pokrywano gruntem (białym lub barwnym), po czym stopniowo dokładano kolejne warstwy – coraz drobniejsze szczegóły, elementy światłocienia (il. VI). Wskutek tego farba rozłożona jest na powierzchni nierównomiernie. Połączenie podłoża wykonanego z papieru o wydłużonym formacie (bryty szerokości około 50 centymetrów osiągały wysokość

- 1 Konserwacja i restauracja fragmentu XIX-wiecznej iluzjonistycznej tapety panoramicznej *Les Incas* z warsztatu J. Dufour była przedmiotem pracy magisterskiej wykonanej przez Zofię Koss pod kierunkiem prof. ASP dr hab. Marzenny Ciechańskiej w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – Z. Koss, *Konserwacja i restauracja fragmentu tapety panoramicznej 'Les Incas' ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2010 (część praktyczna). Prace badawcze przeprowadzone na fragmentach dwóch tapet panoramicznych stanowią podstawę teoretycznej części pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr hab. prof. ASP Marzenny Ciechańskiej i prof. ASP Władysława Sobuckiego – Z. Koss, *Tapety panoramiczne. Technika i technologia – próba analizy na podstawie dwóch fragmentów papierowych obić ściennych „Les inkas” i „L'Eldorado”*, Warszawa 2010.
- 2 G.S. Saunders, *Wallpaper in interior decoration*, London 2002, s. 89.

nawet 4 metrów), usztywnionego poprzez klejenie krawędziami, z kruchą, wrażliwą na wodę farbą, położoną w jednej lub kilku warstwach, prowadzi do powstawania charakterystycznych dla tego rodzaju obiektów zniszczeń, jakimi są spękania i wykruszanie się warstwy graficznej (il. X). Złożona struktura i duży format wymagają w każdym przypadku opracowania odpowiedniej metody czyszczenia, konsolidacji warstwy graficznej, odkwaszania, prostowania, wreszcie retuszu, a nierzadko rekonstrukcji większych powierzchni ubytków przedstawienia. Konserwator tapet musi zmierzyć się z decyzją o ewentualnym demontażu, rozdzielaniu brytów i ostatecznej formie ponownego montażu, który często jest kompromisem pomiędzy troską o dobro obiektu a jego historycznym przeznaczeniem, a więc ekspozycją na ścianie<sup>3</sup>.

## Konservacja tapet iluzjonistycznych – problematyka

### *Rozdzielanie brytów*

Tapety wykonywane były na papierze – bryty w postaci rolki początkowo otrzymywano poprzez łączenie na zakładkę arkuszy papieru czerpanego, później, począwszy od lat 30. XIX wieku, wykorzystywano papier maszynowy w formie wstęgi. Papier pokrywano gruntem kładzionym przy użyciu szerokich pędzli i szczotek, na którym następnie drukowano poszczególne kolory – barwne lub *en grisaille* – składające się na przedstawienie. Opuszczając warsztat stanowiły zbiór pojedynczych elementów, który dopiero po połączeniu na ścianie stawał się obiektem właściwym – tapetą. Bryty nie były drukowane do krawędzi. Pozostawiano kilkucentymetrowe marginesy pokryte jedynie gruntem – jedną stroną docinano, druga stanowiła miejsce sklejenia dwóch arkuszy. Precyzja pasowania zależała od wprawy człowieka, który kleił tapetę na ścianie. W zachowanych obiektach można czasem zaobserwować spore przesunięcia – zachodzenie na siebie kształtów barwnych plam. Rozdzielenie brytów i przeprowadzanie prac konserwatorskich na poszczególnych fragmentach niesie ze sobą ryzyko wystąpienia nieodwracalnych zmian w strukturze i wymiarze papieru. Skutkować może problemami przy ponownym połączeniu elementów a także prowadzić do uszkodzenia struktury farby. Przede wszystkim jednak jest daleko posuniętą ingerencją w oryginalną strukturę zabytku. Zabieg ten jest do pewnego stopnia uzasadniony w przypadku obiektów, które demontowane są z wnętrza, gdy niemożliwa jest konserwacja *in situ*. Jeśli jednak nie ma ku temu przesłanek, związanych ze stanem zachowania czy zniszczeniami, wykonanie tego zabiegu jest zawsze kontrowersyjne.

### *Czyszczenie*

Zastosowanie mechanicznych metod czyszczenia powierzchniowego może być utrudnione ze względu na kruszącą się farbę; niekiedy jest możliwe do przeprowadzenia dopiero po konsolidacji, która z oczywistych względów może ten zabieg

3 Więcej o konserwacji i restauracji papierowych obić ściennych w monografii M. Ciechańskiej, *Papierowe obicia ścienne w pałacu w Wilanowie. Studium portretowe*, Warszawa 2010.

utrudnić a jego skuteczność obniżyć. W niektórych przypadkach udaje się wypłukać papier (usunąć produkty degradacji celulozy) poprzez kąpiel na powierzchni tafli wody<sup>4</sup> lub na stole niskociśnieniowym<sup>5</sup>. Bardzo częstym problemem jest także usuwanie wtórnych, pociemniałych i pożółkłych werniksów<sup>6</sup>, i przemalowań<sup>7</sup>.

### *Konsolidacja*

W tapetach iluzjonistycznych sąsiadują ze sobą partie naniesione grubą warstwą farby z tymi, pokrytymi jedynie gruntem (który wykorzystywano w przedstawieniu jako kolor). Powoduje to nierównomierne zniszczenia podłoża papierowego, w różnym stopniu wystawionego na działanie czynników zewnętrznych. W zależności od sposobu przygotowania farba klejowa ma różny skład i proporcje pigmentu (lub pigmentów) i wypełniacza do spoiwa (lub spoiw). Dzięki tym modyfikacjom uzyskiwano zróżnicowanie w kolorze, sile krycia, fakturze czy połysku. Stan zachowania poszczególnych partii w jednym obiekcie może być diametralnie różny (**il. VIII**).

Papier łączony krawędziami, najczęściej na zakładkę – dodatkowo usztywniony w miejscu klejenia – rozciąga się i kurczy nierównomiernie, ponadto inaczej niż mało elastyczna warstwa farby, co powoduje jej uszkodzenia, a w efekcie wykruszanie. Krusząca, odspajająca, pudrująca się warstwa graficzna wymaga przeprowadzenia konsolidacji. Farba klejowa jest wrażliwa na wilgoć a w zależności od składu oraz stanu zachowania może okazać się całkowicie nieodporna na działanie nawet najmniejszej ilości wody. Gdy nie jest możliwe zastosowanie spoiw tradycyjnych w konserwacji papieru, takich jak żelatyna<sup>8</sup>, pochodne celulozy<sup>9</sup> czy funori<sup>10</sup> lub ich działanie jest zbyt słabe, zdarza się, że konserwatorzy sięgają po

4 R. Futernick, *Conservation of scenic wallpapers: Sauvages de la Mer du Pacifique*, „Journal of the American Institute for Conservation” 1981, t. 20, nr 2, s. 139-136, [www.cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic20-02-012.html](http://www.cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic20-02-012.html) [dostęp: 10.01.2013].

5 U. Brichzin, C. Herm, *Investigation and conservation of a panoramic wallpaper «Les Vues du Brésil» from 1829*, „Studies in Conservation” 2012, t. 57, nr s1, s. 36-42.

6 P. Hamm, J. Hamm, *The removal and conservation treatment of a scenic wallpaper Paysage à Chasses, from the Martin Van Buren National Historic Site*, „Journal of the American Institute for Conservation” 1981, t. 20, nr 2, s. 116-125, [www.cool.conservation-us.org/coolaic/jaic/articles/jaic20-02-010.html](http://www.cool.conservation-us.org/coolaic/jaic/articles/jaic20-02-010.html) [dostęp: 10.01.2013]; C. Karnes, J. Ream, E. Wendelin, *Wallpapers at Winterthur. Seeing them in a «New Light»*, „The Book and Paper Group Annual” 2000, t. 19, [www.cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v19/bp19-12.html](http://www.cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v19/bp19-12.html) [dostęp: 10.01.2013].

7 D. Hamburg, *The in-situ conservation treatment of nineteenth-century french scenic wallpaper: Les Paysages de Télémaque dans l'île de Calypso*, „Journal of the American Institute for Conservation” 1981, t. 20, nr 2, s. 91-99, [www.cool.conservation-us.org/coolaic/jaic/articles/jaic20-02-007.html](http://www.cool.conservation-us.org/coolaic/jaic/articles/jaic20-02-007.html) [dostęp: 10.01.2013].

8 C. Karnes, J. Ream, E. Wendelin, *op. cit.*

9 D.H amburg, *op. cit.*

10 S. Catcher, L. Burgio, *Pugin's wallpapers from The Grange*, „V&A Conservation Journal” 2005, nr 50, s. 22-25, [www.vam.ac.uk/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0018/177210/16752\\_file.pdf](http://www.vam.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0018/177210/16752_file.pdf) [dostęp: 10.01.2013].



środki, których zazwyczaj w konserwacji papieru staramy się unikać – syntetyczne żywice akrylowe<sup>11</sup> lub PVA (polioctan winylu)<sup>12</sup> – ze względu na ich trudną odwracalność z koniecznością wprowadzania silnych rozpuszczalników (ksylenu, toluenu, octanu etylu itp.). Podobny problem dotyczy licowania przy demontażu ze ściany<sup>13</sup> lub innego, wtórnego podłoża<sup>14</sup>.

### *Odkwaszanie*

W tapetach iluzjonistycznych – często wielobarwnych przedstawieniach – bardzo prawdopodobna jest obecność pigmentów wrażliwych na środowisko alkaliczne, takich jak błękit pruski, zieleń chromianowa, czy czerwień organiczna, które mogą wchodzić w skład różnych warstw, także barwnego gruntu położonego bezpośrednio na papierze. Zidentyfikowanie tych pigmentów wymaga odkwaszania obiektu w sposób, który nie daje zbyt wysokiego i gwałtownego wzrostu pH. Warto rozważyć wariant alternatywny, np. wprowadzenie materiału o odpowiednio wysokim odczynie (8-9) jako warstwy dublującej lub podłoża, które będą stanowić bufor zasadowy, nie mając bezpośredniego wpływu na pigmenty.

### *Prostowanie*

Metoda druku bez użycia prasy z wykorzystaniem jedynie ciężaru drewnianego klocka umożliwiała stopniowe dokładanie kolejnych warstw farby po wyschnięciu poprzedniej. Uzyskiwano w ten sposób wyjątkowy charakter tego typu obiektów – trójwymiarowość warstw graficznych, zróżnicowany połysk i fakturę poszczególnych powierzchni. Prostowanie obiektu po nawilżeniu powinno odbywać się bez docisku, jedynie poprzez samonapężenie<sup>15</sup>. Gdy nie rozdziela się brytów wykonanie tego zabiegu jest niezwykle trudne, szczególnie w przypadku papieru maszynowego, ze względu na jego tendencję do silnych odkształceń i pęknięcia wzdłuż łączeń, przy „niefortunnym”, wydłużonym w pionie formacie.

### *Retusz, rekonstrukcja*

Punktowy retusz lub rekonstrukcja utraconej warstwy graficznej wykonywane na oryginale – papierowym podłożu lub gruncie, a także warstwa izolacyjna muszą być odwracalne i całkowicie usuwalne. Najbardziej odpowiednim wydaje się być użycie suchych pasteli<sup>16</sup> lub pigmentów w spoiwie (żelatynie, kleju króliczym<sup>17</sup>,

11 K. Fronczek, *Problematyka konserwatorska obiektów zabytkowych o dużym formacie*, „Studenci o Konserwacji” 2002, t. 4, s. 328-342; R. Futernick, *op.cit.*

12 D.H. amburg, *op. cit.*, P. Hamm, J. Hamm, *op. cit.*

13 K.F. ronzcek, *op. cit.*

14 U. Brichzin, C. Herm, *op. cit.*

15 N. Walker, *The conservation of a large French drapery wallpaper decoration*, [1998], [www.inp.fr/index.php/content/download/3620/40044/file/09\\_PapiersPeints\\_NicolaWALKER.pdf](http://www.inp.fr/index.php/content/download/3620/40044/file/09_PapiersPeints_NicolaWALKER.pdf) [dostęp: 10.01.2013].

16 C. Karnes, J. Ream, E. Wendelin, *op. cit.*

17 U. Brichzin, C. Herm, *op. cit.*

które pozwoli uzyskać odpowiednią siłę krycia i połysk, ewentualnie akwareli albo gwaszu<sup>18</sup>. Pod znakiem zapytania należy postawić stosowanie współczesnych farb obcych technologicznie oryginałowi: temperowych, czy też akrylowych<sup>19</sup>, których odwracalność jest wątpliwa. Przeprowadzenie rekonstrukcji technologicznej, tj. wykonanie matryc, z których odbity będzie wzór, jest w zasadzie nie wykonalne, choć podejmowano takie próby<sup>20</sup>.

### Montaż

Duże powierzchnie, dodatkowo obciążone warstwami farby klejowej, powinny mieć podłoże stabilne i niwelujące naprężenia połączonych ze sobą, najczęściej kierunkowych brytów papieru, a jednocześnie lekkie, elastyczne i trwałe. Wykonuje się montaż na tkaninę płócienną<sup>21</sup>, lub poliestrową<sup>22</sup>, naciągniętą na krosno drewniane<sup>23</sup> albo aluminiowe<sup>24</sup>. Przy łączeniu różnych materiałów z papierem należy liczyć się z ryzykiem powstawania nierównomiernych naprężeń. Ponadto wadą płótna jest to, że ma ono lekko kwaśny odczyn, chłonie wilgoć, rozciąga się i starzeje inaczej niż papier. Tkaniny poliestrowe wymagają natomiast wprowadzania syntetycznych spoiw. Jako podłoża można użyć drewnianej kratownicy pokrytej izolującą warstwą tektury i papieru<sup>25</sup> lub tzw. poduszkami powietrznymi o konstrukcji zbliżonej do tej, wykonywanej w japońskim *karibari*<sup>26</sup>. W ostatnich latach coraz częściej zastosowanie znajdują lekkie podłoża, takie jak panele piankowe o jakości archiwalnej lub panele o przekroju plastra miodu (*honey-comb*), wykonane w technologii Tycore<sup>27</sup>. Każda z powyżej wymienionych metod ma swoje wady i zalety. Wyraźnie widoczna jest tu zasada, że ilu konserwatorów, czy też, ile obiektów, tyle pomysłów na montaż i tyle realizacji. Jeśli bryty były rozdzielane możliwe jest zamontowanie każdego na osobny panel<sup>28</sup>, co jest uzasadnione troską o kondycję i przyszłość obiektu, ale w sposób oczywisty zaprzecza idei poszanowania jego oryginalnej, pierwotnej funkcji i znaczenia – swoistego charakteru tapety – kiedy z papierowego obicia ściennego, dopasowanego i na stałe związanego z konkretnym wnętrzem, przekształcony zostaje w obraz – dzieło na podłożu ruchomym.

18 U. Brichzin, C. Herm, *op. cit.*, K. Fronczek, *op. cit.*, C. Karnes, J. Ream, E. Wendelin, *op. cit.*

19 K.F ronczech, *op. cit.*, P. Hamm, J. Hamm, *op. cit.*

20 U. Brichzin, C. Herm, *op. cit.*

21 U. Brichzin, C. Herm, *op. cit.*, K. Fronczek, *op. cit.*

22 P. Meredith, M. Sandiford, P. Mapes, *A new conservation lining for historic wallpapers, w: Preprint from the 9th International Congress of IADA, Copenhagen, August 15-21, 1999*, ed. M. S. Koch, København 1999, s. 41-45, [www.iada-home.org/ta99\\_041.pdf](http://www.iada-home.org/ta99_041.pdf) [dostęp: 10.01.2013], R. Futernick, *op. cit.*

23 U. Brichzin, C. Herm, *op. cit.*, P. Meredith, M. Sandiford, P. Mapes, *op. cit.*

24 K.F ronczech, *op. cit.*

25 R.F uternick, *op. cit.*

26 P. Meredith, M. Sandiford, P. Mapes, *op. cit.*

27 N. Walker, *op. cit.*

28 N. Walker, *op. cit.*, R. Futernick, *op. cit.*

## Konservacja obiektu *Les Incas*

### *Obiekt*

Przedstawiony poniżej zabytek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW) jest fragmentem tapety panoramicznej *Les Incas* wtórnie oprawionym. Jego historia i proveniencja są w zasadzie zupełnie nieznane. Nie udało się odnaleźć elementów, które pozwoliłyby na jednoznaczne datowanie. Wiadomo, że tapeta została zaprojektowana i wydana po raz pierwszy około 1818 roku w manufakturze Joseph Dufour et Cie w Paryżu<sup>29</sup>. Obiekt z MNW nie pochodzi z tej edycji, gdyż jest wykonany na papierze maszynowym, a więc powstał nie wcześniej niż w latach 30. XIX wieku<sup>30</sup> (il. I, II, III).

Stan zachowania sugerował, że jest częścią wyciętą z większej całości, kiedyś zamocowanej na ścianie. Po demontażu ze ściany fragment w specyficzny sposób oprawiono – po doklejeniu do tektur został przybity do drewnianego krosna a następnie, bezpośrednio na licu, przymocowano bordiurę złożoną ze złożonych i polichromowanych elementów snycerskich. W takiej postaci zdołał zapewne jakieś wnętrze a w latach 50. XX wieku trafił do MNW w bliżej nieokreślonych okolicznościach. Obecnie należy do Zbiorów Sztuki Zdobniczej (sygnatura VR 498).

Przedstawienie *Les Incas*, czyli *Inkowie* lub *Inkasy* to opowieść o podboju Peru przez hiszpańską konkwistę z Francisco Pizarro (1476-1541) na czele. Historia stała się pretekstem do ukazania modnej wśród europejskiej burżuazji przełomu XVIII i XIX wieku fascynacji egzotyką, Orientem, Nowym Światem, jednak bez troski o merytoryczną ścisłość. Obiekt jest częścią większej całości. Stanowi pięć z dwudziestu pięciu paneli oryginalnego obrazu i ukazuje scenę lądowania Pizarra i jego żołnierzy u brzegów mitycznego Eldorado oraz powitania przez inkaskich dostojników. Statyczna, symetryczna kompozycja, niezwykle barwna oparta jest na czystych, nasyconych kolorach z dominantą błękitu, brązów i zieleni z mocnymi akcentami jaskrawej czerwieni.

### *Technika i technologia*

Obiekt o wymiarach 86,8 × 241 cm (po dołączeniu fragmentu wydobytego z oprawy powiększony do 247,6 cm) złożony jest z pięciu brytów papieru maszynowego bardzo dobrej jakości, wykonanego z długich, mało rozdrobionych włókien – lnianych i bawełnianych w ilościach porównywalnych z niewielką

29 Tapeta została wystawiona na wystawie Exposition des produits de l'industrie française w Paryżu w 1819 r., O. Nouvel-Kammerer, *Papiers peints panoramiques 1790-1865*, Paris 1990, s. 265.

30 Manufacture de Papier Peints et Tissus Joseph Dufour et Cie działała w latach 1823-1835 w Mâcon a następnie w Paryżu. Reedykcji dokonał warsztat Desfosse et Karth, który przejął część spuścizny, w tym komplet klocków do tapety *Les Inkas*, zob. *Dufour, Joseph, & Cie*, w: G. Campbell (ed.), *The Grove Encyclopedia of decorative arts. Two-volume set*, New York 2006, s. 334.

domieszką włókien wełnianych. Pionowe pasy papieru (o szerokości kolejno 41; 54,7; 54,4; 55,1; 41,6 cm) sklejone są bokami na zakładkę, przy użyciu spoiwa skrobiowego. Bezpośrednio na papierze położona jest cienka warstwa barwnego gruntu (w dole przedstawienia jest intensywnie niebieski, na wysokości około 60 cm stopniowo rozjaśnia się do bieli). Na podłożu papierowe pokryte gruntem naniesione są metodą druku z klocków drzeworytniczych różnobarwne warstwy farby (nawet sześć w jednym miejscu) o zróżnicowanej fakturze i połysku. Niektóre powierzchnie namalowane są pędzlem przy użyciu szablonu. Przeprowadzone badania specjalistyczne (analizy mikrochemiczne, wybarwienia specyficzne na szlifach stratygraficznych, analiza spektrofotometryczna w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR), analiza spektrometryczna fluorescencji rentgenowskiej (XRF) wykazały, że farba, w zależności od koloru, intensywności i siły krycia, złożona jest z pojedynczego pigmentu, lub mieszaniny różnych pigmentów (maksymalnie czterech) i wypełniacza. Zidentyfikowano kredę (występującą zarówno jako pigment i wypełniacz), biel ołowiową, minię, czerwień żelazową, czerwień organiczną, błękit pruski, zieleń chromianową, zieleń miedziowo – arsenową (zieleń Scheelego). Spoiwem farb jest klej glutynowy z dodatkiem gum roślinnych lub oleju (w przypadku najbardziej połyskliwych powierzchni) (il. V). Grunt, złożony z wypełniacza (kredy) w spoiwie, które jest prawdopodobnie mieszaniną kleju glutynowego i kłajstru, zawiera dodatek błękitu pruskiego.

Papierowy pasek (bord), którego fragmenty przymocowane wzdłuż dolnej krawędzi zawiera włókna lnu i bawełny. Trójbarwny ornament jest wykonany również w technice druku z klocków drzeworytniczych. Zachowane fragmenty mają wysokość 0,5-1 cm. Bord dołączono za pomocą spoiwa skrobiowego, po sklejeniu poszczególnych paneli tapety.

#### *Stan zachowania*

Wygląd zabytku przed konserwacją nie obnażał jego rzeczywistej, dramatycznie złej kondycji. Obiekt był w jednym kawałku; poza widocznym pęknięciem papieru wzdłuż prawej krawędzi, zaciekiem i kilkoma ubytkami w złożonej drewnianej bordiurze, całość przykryta była grubą warstwą kurzu i innych zanieczyszczeń (il. VII, VIII). Dopiero bliższa, wnikliwa analiza, również po oddzieleniu oprawy, pokazał skalę destrukcji.

Zniszczenia można podzielić na trzy rodzaje: 1. powstałe przed montażem obiektu w ramę (podczas prawdopodobnej ekspozycji na ścianie i w trakcie demontażu ze ściany), 2. spowodowane nieodpowiednią oprawą, 3. zaistniałe w skutek złych warunków przechowywania w formie oprawionej.

1. Warunki, jakie panowały we wnętrzu – duże zmiany wilgotności, temperatury, możliwe, że również przeciekanie stropu – były bardzo szkodliwe dla papieru oraz wrażliwej na wodę farby klejowej. W tej fazie chronologicznej powstała zapewne większość ubytków a także część przedarć i pęknięć papieru

rowego podłoża, które następnie naprawiano wykorzystując różne rodzaje papierów, w tym fragmenty barwnie drukowanych tapet. Zostały połączone z obiektem nieumiejtnie (z pozostawieniem przerwy, później wypełnianej kitem, lub wręcz przeciwnie – z nadmiernym założeniem). W miejscach ubytków oraz zacieków, skutkujących rozmyciem warstwy graficznej, wykonano przemalowania (malarzką rekonstrukcją) farbami wodnymi.

2. Wycięty fragment tapety przyklejono całą powierzchnią na podłożę złożone z połączonych na fazę tektur – trzech sztywnych, przypominających preszpan, i jednej wiotkiej. Nieprecyzyjne rozprowadzenie kleju oraz pozostawienie na



1. Obiekt i warstwy dublujące (papier i tektura), fot. Z. Koss

odwrociu arkuszy papieru dublującego dało bardzo nierówne zespolenie tych trzech warstw (miejscami bardzo mocne, miejscami żadne) (**fot. 1**). Spowodowało to powstanie widocznych na całej powierzchni lica bruzd, purchli, wy-



2. Zniszczenia spowodowane odkształceniem papierowego podłoża wskutek niewłaściwego montażu, fot. Z. Koss

brzuszeń. Usztywnienie silnie kierunkowego papieru skutkowało wystąpieniem licznych, biegnących pionowo zmarszczek i załamań oraz pęknięć i przedarć papieru (**fot. 2**). Montaż na masywne drewniane krosno i dołączenie elementów snycerskich wykonano bardzo „skrupulatnie” – na wskroś, przy użyciu dziesiątek różnego rodzaju śrub i gwoździ, które stworzyły swoistą perforację

papieru wzdłuż wszystkich krawędzi. W tej fazie chronologicznej powstał duży ubytek w podłożu papierowym, który uzupełniono kładąc kit bezpośrednio na tekturze, malarską rekonstrukcję wykonano farbami wodnymi.

3. Ekspozycja i przechowywanie obiektu w takiej postaci (również w muzealnym magazynie przez ponad pół wieku) oznaczała wystawienie obiektu na działanie czynników niszczących, takich jak kurz, brud różnego pochodzenia, aktywność owadów i pajęczaków, mechaniczne uszkodzenia. Pęknięcie papieru przy prawej krawędzi oraz znaczne odkształcenia powierzchni (także grubych, sztywnych tektur) świadczą o tym, że obiekt przez długi czas był narażony na ekstremalnie zmienne warunki wilgotnościowe.

Kondycja papierowego podłoża była bardzo zróżnicowana. W niektórych miejscach papier zachował się niemal niezniszczony, szczególnie tam, gdzie nakładało się na siebie kilka warstw farby, która spełniała rolę swoistego izolatora. Tam, gdzie warstwa graficzna była cienka lub uszkodzona i odsłaniała podłoże, narażając je na destruktywne działanie czynników zewnętrznych (światła, zanieczyszczeń powietrza) – był osłabiony, cienki, kruchy i poźółkły. Wskaźnik pH utrzymywał się w przedziale 4,2-5,2.

Warstwa graficzna zniszczona była w różnym stopniu. Miejscami zachowana stosunkowo dobrze, nosiła jedynie ślady drobnych mechanicznych zarysowań. Niektóre powierzchnie pokryte farbą (szczególnie białą) były mocno przetarte, inne spękane lub wykruszone (brązową, ciemnozieloną). Prawdopodobnie z powodu złego przygotowania lub nieodpowiedniego składu lub zbyt grubej warstwy powstałej w wyniku nakładania koloru na kolor, nie przetrwały próby czasu. Warstwa graficzna kruszyła się też w miejscach zacieków oraz przy krawędziach pęknięć, przedarć i ubytków. W całym obiekcie występowały spękania warstwy graficznej (pokrywające się ze zmarszczkami i załamaniem papieru) w postaci pionowych, długich, wąskich krakelur odsłaniających grunt (**il. IV**).

#### *Decyzje konserwatorskie*

Celem konserwacji i restauracji było powstrzymanie i wyeliminowanie czynników niszczących – przede wszystkim oprawy, będącej przyczyną postępującej destrukcji obiektu. Istotnym było również przywrócenie pełnych walorów ekspozycyjnych. Fragment iluzjonistycznej tapety panoramicznej jest niezwykle cennym przykładem sztuki zdobniczej, unikatowym w zbiorach polskich<sup>31</sup>.

31 Wedle danych zebranych przez dr hab. Marzenę Ciechańską w wyniku kwerendy przeprowadzonej w zbiorach instytucji państwowych oraz w kolekcjach prywatnych należy zawęzić tę grupę do zaledwie trzech egzemplarzy. Poza obiektem z Muzeum Narodowego w Warszawie są to: zespół papierowych obić ściennych (*Les Fêtes Grecs* z manufaktury Joseph Dufour) z salonu napoleońskiego w pałacu w Walewicach oraz niewielki fragment *L'Eldorado* z warsztatu Zuber et Cie – depozyt Katedry Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki ASP w Warszawie, M. Ciechańska, *Papierowe obicia ścienne – technologia i konserwacja, zarządzenie problematyki*, „Notes Konserwatorski” 2008, nr 12, s. 66-102.

Konservacja i restauracja miała zostać przeprowadzona w myśl zasady minimalnej ingerencji w oryginalną strukturę dzieła, z poszanowaniem historycznej techniki i technologii wykonania oraz wyjątkowego charakteru tego typu obiektu



3. Elementy drewnianej, złożonej i polichromowanej bordiury w stanie zachowania, fot. Z. Koss

tów – trójwymiarowej struktury warstw graficznych, zróżnicowanego połysku i faktury poszczególnych powierzchni. Założono przeprowadzenie konserwacji bez rozdzielania brytów, a więc również z wykluczeniem zabiegów wodnych. Wprowadzenie tych ograniczeń wymagało opracowania innej metody usunięcia zacieków, konsolidacji kruszącej się farby, odkwaszenia, prostowania, ewentualnego dublowania.

#### *Demontaż*

Podjęto decyzję o oddzieleniu oprawy i nieprzywracaniu jej elementów do obiektu po konserwacji (co było również życzeniem właściciela). Oprawa była wtórna i szkodliwa dla obiektu. Drewniane krosno i tektury, na które przyklejony był obiekt, znajdowały się w stanie zbliżonym do destrukcji i nie mogły być powtórnie wykorzystane. Sposób montażu złożonych, drewnianych fragmentów bordiury wykluczał odtworzenie tej dekoracji po konserwacji tapety. Bordiura stanowiła zbiór dość przypadkowych, pojedynczych elementów. Pomimo, iż były one historyczne, wpływały negatywnie zarówno na odbiór estetyczny dzieła, przysłaniając znaczną część kompozycji, jak i jego strukturę, powodując nowe i potęgując już powstałe zniszczenia (**fot. 3**).

#### *Czyszczenie i konsolidacja*

Przeprowadzone próby odporności na wodę i inne rozpuszczalniki pokazały, że warstwy graficzne, wykonane farbą klejową są całkowicie nieodporne na wodę. Zastosowanie wody w jakiegokolwiek postaci (kropli lub pary), nawet w mieszaninie z alkoholem etylowym czy izopropylowym, powodowało rozpuszczanie i rozmywanie farby. Podobny efekt dawało użycie metylocelulozy i kłajstru.

Wykluczone było więc stosowanie bezpośrednio w obiekcie jakichkolwiek substancji, zawierających ten rozpuszczalnik. To ograniczenie wyznaczyło kierunek dalszych działań konserwatorskich: oczyszczania, konsolidacji, podklejania rozdarć, odkwaszania. W celu usunięcia z powierzchni nawarstwień, takich jak pozostałości kleju, ślady farby i pozłoty, odchody owadów, wykonano próby zastosowania różnych rozpuszczalników i środków czyszczących: alkoholu (etylowego, izopropylowego), acetonu, octanu etylu, „śliny syntetycznej” (wodny roztwór białka – mucyny oraz chelatowych związków sodu i cytrynianu trójamonowego), mydła do usuwania złota (Bresciani). Środki te nie niszczyły warstwy graficznej (prócz mydła Bresciani, które powodowało przebarwienia), niestety, nie naruszały również zanieczyszczeń. Jedynym, w miarę skutecznym rozpuszczalnikiem okazał się alkohol etylowy, za pomocą którego udało się zmyć ślady pozłoty i część przemalowań. Etanolu użyto też do miejscowego wilżenia podłoża papierowego, szczególnie w miejscach, gdzie było bardzo mocno zespolone z papierem dublującym i tekturą. Alkohol zmiękczał nieco zdegradowaną spoinę, a także uelastyczniał papier, nie powodując jego rozciągania. Nie było to jednak działanie na tyle skuteczne, żeby oddzielić obiekt od wtórnego podłoża. Czynność tę wykonano mechanicznie, na sucho, przy użyciu skalpeli, noży i zaostrzonych szpachelek. Była to metoda żmudna i długotrwała, ale jedyna skuteczna i bezpieczna dla obiektu.

Jako spoiwo do podklejania przedarć, pęknięć oraz mocowania uzupełnień, użyto Klucelu G w alkoholu etylowym. Klucel G (hydroksypropyloceluloza), który uważany jest za stosunkowo słaby klej i nie jest zalecany do tego typu zabiegów, w tym przypadku sprawdził się doskonale. Mocny papier japoński pokrywano bardzo gęstym klejem, a następnie długo dociskano i przecierano kostką teflonową, aż do odparowania alkoholu. Ta metoda dawała wystarczająco dużo czasu na opracowanie miejsca sklejenia – podobnie jak przy użyciu kłajstru – natomiast dzięki wprowadzeniu minimalnej ilości wilgoci, nie powodowała zmian wymiaru papieru ani uszkodzeń warstwy graficznej. Zastosowanie Klucelu G w alkoholu do łączenia bardzo licznych rozdarć, zapobiegło także (w znakomitej większości) rozklejeniu się tych miejsc podczas późniejszego wilżenia i dublowania obiektu. Paski krótkowłóknistego papieru japońskiego wydzierano, co dawało krawędzie z fazą. Oryginału nie podcinano, ze względu na osłabione krawędzie i kruszące się pod naciskiem warstwy farby na licu. Większość przedarć i pęknięć dawała się dopasować zaskakująco precyzyjnie (bez ubytków).

Alkoholowy roztwór Klucelu G sprawdził się także jako konsolidant. Wykonano próby miejscowego zastosowania roztworu żelatyny w alkoholu etylowym, które jest spoiwem pokrewnym oryginalnemu. Żelatyna w alkoholu była skuteczna w przypadku małych powierzchni ubytków, drobnych złuszczeń i wykruszeń. Przy większych obszarach oraz w miejscach, gdzie stopień degradacji warstwy graficznej wymagał nałożenia większej ilości konsolidanta, powodowała jednak



nadmierne wyblyszczanie. Klucel G w etanolu dawał mniejszy połysk a dzięki temu, że zastygał wolniej niż żelatyna, pozwalał na dokładne ułożenie łusek kruszącej się farby. Spoiwo nakładano za pomocą pędzla a następnie przecierano kostką teflonową. Przy wyjątkowo zniszczonych fragmentach użyto także kautera do wygładzenia powierzchni. Klucel G w etanolu zastosowano także jako warstwę izolacyjną przed wykonaniem retuszu.

### *Odkwaszanie*

Ze względu na zidentyfikowanie w obiekcie pigmentów wrażliwych na środowisko alkaliczne – zieleni chromianowej, czerwieni organicznej, a przede wszystkim błękitu pruskiego – obecnych w wielu warstwach graficznych a także w gruncie, odkwaszanie wykonano stopniowo, aby uniknąć gwałtownego podniesienia pH. Zrezygnowano z metody Bookkeeper z powodów technicznych i ekonomicznych. Zdecydowano się na zastosowanie metody odkwaszenia 1% roztworem wodorotlenku baru  $Ba(OH)_2$  w alkoholu metylowym, poprzez naniesienie w postaci rozproszonej (w aerozolu) od strony odwrocia. Po przeprowadzeniu próby na fragmencie, okazało się, że nawet tak mocny roztwór dawał niewielki wzrost odczynu papieru i nie powodował zmian kolorystycznych. Odkwaszanie wykonano etapami, nanosząc trzy – czterokrotnie cienką warstwę, po odparowaniu poprzedniej. Po dwukrotnym powtórzeniu zabiegu, w odstępie dziesięciu dni, okazało się, że pH podniosło się niewiele – o 0,6-1,1 punktu i wynosiło maksymalnie 5,8. Podjęto decyzję o wykonaniu ostatecznego odkwaszania poprzez naniesienie preparatu Bookkeeper w sprayu. Rozpylono jedną cienką warstwę, co dało wzrost pH do 8,4 po trzech dniach, a po kolejnych siedmiu spadek do wartości maksymalnej 7,6. Wykonane w kolejnych etapach prac dublowanie na arkusze papieru japońskiego nasyczonego węglanem magnezu (o pH 8,7) oraz montaż na podłoże z paneli tekturowych o przekroju tzw. „plastra miodu” (o pH 8) miało stanowić bufor zasadowy.

### *Rekonstrukcja, retusz*

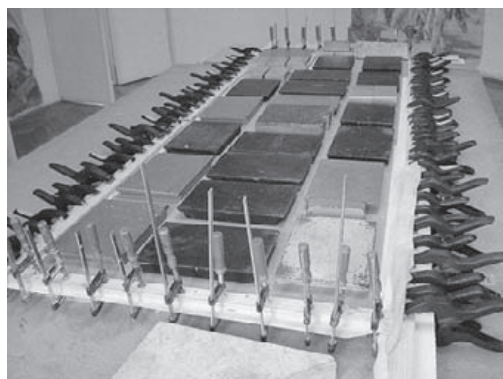
Założeniem było przeprowadzenie restauracji z zachowaniem w możliwie jak największej części historycznych nawarstwień – dawnych uzupełnień podłoża papierowego, wykonanych na papierze przypominającym oryginalne podłoże tapety, malarskiej rekonstrukcji ubytków warstwy graficznej, przemalowań. Po konserwacji i wzmocnieniu zostały przywrócone w te same miejsca. Zabieg ten w żaden sposób nie zakłócił struktury obiektu, ograniczył ponadto zakres autorskiej, konserwatorskiej ingerencji w warstwę estetyczną obiektu. Retusze i przemalowania zostały usunięte tylko w miejscach, gdzie niepotrzebnie i nadmiernie przysłaniały oryginalną, zachowaną warstwę graficzną.

Retusz kolorystyczny scalający na uzupełnieniach bibułką japońską wykonano akwarelami (Winsor & Newton) i suchymi kredkami pastelowymi (Royal Talens). Powierzchnie, w których trzeba było scalić ubytki warstwy graficznej lub warstwy graficznej z gruntem, a więc wykonać retusz na oryginale, zaizolowano

Kluczem G w etanolu, następnie wyretuszowano suchymi kredkami pastelowymi nanoszonymi po rozruci cienkimi pędzelkami lub papierowymi wiszarami. Nie retuszowano ubytków w postaci krakelur. Zacieki, które najbardziej zakłócały estetyczny odbiór obrazu, osłabiono mechanicznie, używając włókna szklanego. Ta drastyczna metoda została zastosowana w ostateczności i w minimalnym zakresie.

### *Dublowanie*

Podłoże złożone z połączonych ze sobą pionowych brytów silnie kierunkowego papieru maszynowego, z których każdy „pracuje” niezależnie, z kruchą farbą, położoną w grubych warstwach, wymagało stabilizacji. Struktura obiektu była naruszona poprzez liczne przedarcia (w tym biegnące przez całą wysokość, powodujące oddzielenie po obydwu stronach pasów o szerokości około 8 cm) i duże powierzchnie uzupełnień. Obiekt zdublowano dwukrotnie stosując maszynowe i czerpane papiery japońskie (Paper Nao) oraz mieszaninę klejstwu ze skrobi pszennej z dodatkiem środka antyseptycznego (Aseptina M) i metylocelulozy (Tylose MH 300) w proporcjach około 4 : 1. Pierwszy zabieg wstępnie ustabilizo-



4. Prostowanie obiektu poprzez naciągnięcie marginesami i niewielkie obciążenie całej powierzchni,  
fot. Z. Koss

wał podłoże papierowe i miejsca sklejeń. Drugi, wykonany na podłożu złożonym z trzech warstw arkuszy ułożonych i sklejonych naprzemiennie, dał odpowiednie usztywnienie i stabilizację całej struktury. Obiekt prostowano poprzez naciągnięcie marginesami w ściskach stolarskich. Niewielki ciężar położono na lico, aby zapobiec rozspojeniu w miejscach sklejeń (**fot. 4**).

### *Montaż*

Podjęto decyzję o montażu obiektu na podłożu wykonane z panelu tekturowego o przekroju plastra miodu (*honey-comb*)<sup>32</sup>. Ta wciąż niezwykle kosztowna

32 Zastosowany produkt firmy Klug Conservation spełnia normy ISO 9706: 2010, ISO 6588-1: 2005 oraz ISO 18916: 2009 (atest PAT). Wnętrze - w formie przypominającej plaster miodu - zawiera włókna z alfa-celulozy o pH 8-9,5. Jako spoiwo użyty jest klej syntetyczny o pH ok. 7. Pokrycie to pozbawiona wybielaczy optycznych tektura bezkwasowa nasycona

w Polsce metoda<sup>33</sup>, wydaje się być najbardziej odpowiednia do montażu tego typu obiektów, które nie będą przywracane na ścianę zabytkowego wnętrza a jedynie przechowywane w magazynie lub eksponowane w innej postaci (w ramie z szybą lub pleksi). Jest to podłoże lekkie, pracujące podobnie jak papier, w odpowiedni sposób niwelujące naprężenia w przeciwieństwie do płótna, tkanin poliestrowych, paneli piankowych czy aluminiowych a jednocześnie wykonane z najwyższej jakości materiałów pokrewnych obiektom na podłożu papierowym<sup>34</sup>. Marginesy podłoża dublującego pokrywano gęstym klajstrem ze skrobi pszennej z dodatkiem środka antyseptycznego (Aseptina M) i doklejo do odwrocia dociętego na wymiar tekturowego panelu. Oryginału nie wilżono. Obiekt oczekuje na montaż w nowo wykonaną ramę.

### Podsumowanie

Praca przy obiektach wielkoformatowych w sposób oczywisty nastęrcza konserwatorom dodatkowych trudności i problemów. Niedogodności pojawiają się na każdym kroku – począwszy od spraw przyziemnych, takich jak transport, orga-



5. Dublowanie obiektu,  
fot. A. Śniadewicz

nizacja miejsca i warsztatu pracy, czy atelier fotograficznego, wymagająca często zaadaptowania w tym celu innych pomieszczeń, czy korytarzy. Czynności (czyszczenie powierzchni, podklejanie rozdarć), czas ich trwania są zwielokrotnione i wymagające nierzadko, dodatkowych „par rąk” do pomocy, gdy zabieg należy wykonać na całej powierzchni jednocześnie, szybko, a zarazem precyzyjnie i równomiernie (przy wilżeniu, odkwaszaniu, dublowaniu) (**fol. 5**). W przypadku

2% węglanem magnezu, co zapewnia rezerwę zasadową; [www.klug-conservation.com/?site=produkte&id=20](http://www.klug-conservation.com/?site=produkte&id=20) [dostęp: 10.01.2013].

33 Na co wpływ ma nie tylko cena paneli ale i koszt transportu z zagranicy.

34 Badania nad zastosowaniem paneli z papieru z warstwą w formie plastra miodu jako podłożu do montażu wielkoformatowych obiektów prowadzone są w ramach projektu badawczego – *Zespół chińskich papierowych obić ściennych z XVIII wieku z pałacu w Wilanowie. Badania technologiczne i konserwatorskie* dotowanego przez NCN, realizowanego przez zespół badawczy kierowany przez Marzenę Ciechańską

papierowych obić ściennych, takich jak tapety iluzjonistyczne, dodatkowym problemem staje się wymagająca warstwa graficzna o specyficznym charakterze. Obiektów tego typu zachowało się w stosunkowo niewiele (w Polsce unikatowe lub bardzo rzadkie, w krajach Europy Zachodniej, USA, Kanadzie liczniejsze). Jako element wyposażenia wnętrza trwale z nim związany często ulegały zniszczeniom wskutek codziennego użytkowania, były zdejmowane, usuwane, pokrywane nowymi. Tym bardziej ważne jest, aby zachować ich autentyczność technologiczną – sposób wykonania samych brytów jak i pierwotnego montażu na ścianę w historycznych wnętrzach. Zadaniem konserwatorów jest opracowanie metod, które będą najlepszym rozwiązaniem. Pozostaje mieć nadzieję, że w ratowaniu tych rzadkich i cennych obiektów, decyzje konserwatorskie nie będą determinowane jedynie względami ekonomicznymi.

## Summary

Zofia Koss, Marzenna Ciechańska *Conservation and Restoration Treatment of a Fragment of the 19th Century Panoramic Wallpaper Les Incas*

The concept of large-format objects characterized by a complex structure of the graphic layer applies primarily to paper tapestries – illusionist wallpapers hand-printed from matrices, including their special variety: panoramic wallpapers. In the case of this type of objects, a real challenge is the support composed of sheets of machine-made or hand-made paper and several layers of fragile and often water-sensitive glue colour.

The essential conservation issues concern the following: (1) taking the wallpaper down, (2) consolidation of the graphic layer, (3) cleansing, (4) deacidification, (5) straightening, (6) retouching, and, not infrequently, (7) leaf-casting large surfaces of the object.

The article describes experiences gathered during a conservation and restoration treatment of a fragment of a 19th century illusionist panoramic wallpaper *Les Incas* from Joseph Dufour's workshop, from the collections of the National Museum in Warsaw.

Zofia Koss, Marzenna Ciechańska

Konserwacja i restauracja fragmentu XIX-wiecznej tapety panoramicznej *Les Incas*



I. *Les Incas*. Lico w ramie, stan przed konserwacją, fot. R. Stasiuk



II. *Les Incas*. Lico, stan przed retuszem, fot. P. Zabrzycki



III. *Les Incas*. Lico, stan po konserwacji, fot. R. Stasiuk



IV. *Les Incas*. Zniszczenia papierowego podłoża i warstwy graficznej, wtórne uzupełnienia i rekonstrukcje, fot. Z. Koss



V. *Les Incas*. Wyjątkowy połysk i trójwymiarowa struktura farby. Stan w trakcie oczyszczania powierzchni, fot. Z. Koss



VI. *Les Incas*. Detal i elementy światłocienia utworzone poprzez nakładanie kolejnych warstw farby, fot. Z.Koss



VII. *Les Incas*. Efekt mechanicznego usuwania z powierzchni grubej warstwy kurzu i innych zanieczyszczeń, fot. Z. Koss



VIII. *Les Incas*.  
Różny stan zachowania poszczególnych powierzchni farby, fot. Z. Koss



IX. *Les Incas*. Iluzja trójwymiarowości uzyskana metodą druku farbą klejową z klocków drzeworytniczych, fot. Z. Koss



X. *L'Eldorado*. Charakterystyczne zniszczenia tapet iluzjonistycznych, fot. Z. Koss



XI. *Les Incas*. Iluzja trójwymiarowości uzyskana metodą druku farbą klejową z klocków drzeworytniczych, fot. Z. Koss





XII. *Les Incas*. Bryt 5, stan przed konserwacją, fot. R. Stasiuk



XIII. *Les Incas*. Efekt mechanicznego usuwania z powierzchni grubej warstwy kurzu i innych zanieczyszczeń, fot. Z. Koss



XIV. *Les Incas*. Bryt 5, stan przed retuszem, fot. P. Zambrzycki



XV. *Les Incas*. Bryt 5, stan po konserwacji, fot. R. Stasiuk

## Noty o autorach

MAŁGORZATA BOCHENEK, historyk, chemik, absolwentka studiów podyplomowych Politechniki Krakowskiej na Wydziale Architektury w zakresie Konserwacji Zabytków Architektury i Urbanistyki oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego na Wydziale Chemii w zakresie Nowoczesnych Technik Analitycznych dla Konserwacji Obiektów Zabytkowych. Od 1998 roku pracuje w Archiwum Narodowym w Krakowie, od 2012 roku kieruje Oddziałem VIII ds. konserwacji i zabezpieczania zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie.

MARZENNA CIECHAŃSKA, dr hab., prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, artysta plastyk, konserwator dzieł sztuki, adiunkt na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP. W 1990 roku ukończyła studia na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie na specjalizacji konserwacji i restauracji książki grafiki i skóry zabytkowej. W 2004 obroniła dysertację doktorską, nagrodzoną w konkursie na prace naukowe z konserwacji Generalnego Konserwatora i Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków. Od 1993 roku pracuje w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki ASP w Warszawie. Od 2008 roku pełni funkcję prodziekana Wydziału. Od 2005 roku jest rzeczoznawcą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w zakresie opieki nad zabytkami, specjalizacja – grafika oraz materiały biblioteczne i archiwalne. Od 2008 roku jest członkiem zarządu ENCoRE (European Network for Conservation-Resoration Education) organizacji zrzeszającej europejskie uczelnie wyższe kształcące w zakresie konserwacji-restauracji dzieł sztuki. Współpracuje z różnymi instytucjami. Autorka kilkudziesięciu publikacji poruszających zagadnienia konserwacji i restauracji dzieł sztuki. Poza pracą naukowo-dydaktyczną jest czynnym konserwatorem dzieł sztuki.

JOLANTA CZUCZKO – dr, konserwator i restaurator, absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od 1999 roku zatrudniona w Zakładzie Konserwacji Papieru i Skóry UMK jako pracownik naukowo-dydaktyczny. Prowadzi pracownię konserwacji zabytków, w ramach której realizuje zajęcia z zakresu konserwacji bloku książki zabytkowej oraz obiektów z warstwami barwnymi. Jest autorką cyklu wykładów poświęconych zagadnieniom historii produkcji papieru i profilaktyce konserwatorskiej, skierowanych głównie do przyszłych artystów. Doświadczenie zawodowe zdobyła wykonując liczne prace konserwatorskie i restauratorskie, bierze udział w projektach naukowych i badawczych. Jej zainteresowania zawodowe związane są głównie z problemem badań oraz konserwacji i restauracji dzieł sztuki wykonanych na podłożach papierowych. W 2010 roku

obroniła dysertację doktorską omawiającą Podłoża papierowe stosowane przez Leona Wyczółkowskiego. Zagadnienia typologiczne i konserwatorskie.

DOROTA DZIK-KRUSZELNICKA, konserwator dzieł sztuki, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji Dzieł Sztuki. W latach 2005-2007 konserwator w Sekcji Odkwaszania i Konserwacji Arkuszy Zakładu Konserwacji Masowej Biblioteki Narodowej w Warszawie. Obecnie Pracownia Technik i Technologii Opraw na Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP oraz Starszy Asystent Konserwatorski – Pracownia Konserwacji Obiektów na Papierze w Muzeum Narodowym w Warszawie.

PATRICIA ENGEL – konserwator i restaurator, absolwentka wiedeńskiej Akademii der bildenden Künste (1979-1984), doktorat w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2007). W latach 1994-1999 pracowała jako konserwator w Austriackiej Bibliotece Narodowej (Österreichische Nationalbibliothek) oraz Staatsbibliothek zu Berlin (Königliche Bibliothek). W latach 2000-2008 była dziekanem wydziału konserwacji książki i papieru Uniwersytetu w Hildesheim (Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst w Hildesheim, Niemcy). Obecnie stoi na czele rady naukowej The European Centre for Conservation for Books and Paper Conservation-Restoration w Horn (Austria).

ELŻBIETA GÓRSKA-WIKŁO, konserwator dzieł sztuki, absolwentka kierunku Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; od 1986 r. pracuje jako konserwator zabytków, zwłaszcza w zakresie konserwacji papieru i skóry zabytkowej i profilaktyki konserwatorskiej. Akredytowany konserwator Instytutu Konserwacji w Wielkiej Brytanii. Obecnie pracuje Kierownik Działu Konserwacji w Archiwum Uniwersyteckim w Glasgow.

MAŁGORZATA GROCHOLSKA, konserwator dzieł sztuki, absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych (specjalizacja – konserwacja papieru i skóry). W latach 1980-1991 zatrudniona w Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu a następnie Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu na stanowisku konserwatora. Od 1997 roku związana z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich jako Konserwator Zbiorów, kierownik Pracowni Konserwatorskiej. Jest autorką licznych prac konserwatorskich starodruków, rękopisów, grafik, rysunków. W latach 2007-2011 pełniła funkcję inżyniera projektu ds. konserwacji rękopisów ze zbiorów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, projekt finansowany z funduszy Unii Europejskiej, EOG, oraz inżyniera projektu ds. konserwacji zabytkowego zbioru Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Opolu, projekt finansowany z funduszy RPO.

DOROTA JUTRZENKA-SUPRYN, dr, konserwator dzieł sztuki ze specjalnością konserwacja zabytkowego papieru i skóry, absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (1993). Od roku 1993 pracuje w Zakładzie Konserwacji Papieru i Skóry UMK w Toruniu, obecnie na stanowisku adiunkta. W 2006 r. obroniła pracę doktorską pt. *Problemy konserwacji map kolorowanych grynszpanem*. Od 2007 roku jest zatrudniona również na stanowisku konserwatora zbiorów zabytkowych w Bibliotece Elbląskiej.

ZOFIA KOSS, konserwator dzieł sztuki, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. Od 2008 roku jest pracownikiem Katedry Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki macierzystej uczelni.

JOANNA KOZIELEC – konserwator dzieł sztuki, absolwentka Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Czynny konserwator dzieł sztuki, doświadczenie zawodowe przy prowadzeniu prac nad ruchomymi obiektami zabytkowymi o różnorodnej technice wykonania.

TOMASZ KOZIELEC, dr, konserwator dzieł sztuki, absolwent i pracownik Zakładu Konserwacji Papieru i Skóry Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Do szczególnych dziedzin na polu pracy badawczo naukowej należy m.in. technologia i historia wyrobu różnych wytworów celulozowych i proteinowych oraz ich badanie; masowe i laboratoryjne odkwaszanie zbiorów z dwóch ostatnich stuleci.

GRAŻYNA MACANDER-MAJKOWSKA, konserwator dzieł sztuki, absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Starszy wykładowca w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Od 1996 r. prowadzi Pracownię Konserwacji i Restauracji Grafiki i Rysunku w tejże katedrze. Od 2005 r. rzeczoznawca Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w zakresie opieki nad zabytkami w specjalizacji – konserwacja książki, grafiki, skóry zabytkowej, archiwaliów oraz malarstwa na papierze i pergaminie.

ANNA MICHAŚ-BAILEY – konserwator fotografii i innych obiektów z papieru i skóry, absolwentka Zakładu Konserwacji Papieru i Skóry, Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. W latach 1994-2012 kierownik Działu Konserwacji i Zabezpieczania Zasobu Archiwum Państwowego w Krakowie. W latach 2002-2006 Sekretarz Komisji ds. Zabezpieczania Archiwaliów w Klimacie Umiarkowanym, Międzynarodowej Rady

Archiwalnej (Committee on Preservation of Archives in Temperate Climate, International Council on Archives, ICA/CPTe). Koordynator polskiej sekcji programu: Safeguarding European Photographic Images for Access/SEPIA (2001-2003). W latach 2007-2009 uczesniczyła w programie Andrew W. Mellon Fellow, Fifth Cycle of the Advanced Residency Program in Photograph Conservation.

ANNA NOWICKA – konserwator dzieł sztuki, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 2000 r. jest zatrudniona na etacie naukowo-dydaktycznym w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych mieszczącym się na wyżej wymienionym wydziale. Zajmuje się m.in. badaniami technologicznymi dzieł sztuki.

PIOTR OSZCZANOWSKI, dr hab., adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Renesansu i Reformacji Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w sztuce wczesnonowożytnej, ze szczególnym uwzględnieniem śląskiej rzeźby, grafiki, rysunku i złotnictwa manierystycznego oraz barokowego. Współorganizator i współautor polskich oraz międzynarodowych wystaw muzealnych, konferencji naukowych i projektów badawczych.

MAŁGORZATA PRONOBIS-GAJDZIS – dr, absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych (kierunek – Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki). Od 1990 r. pracuje w Zakładzie Konserwacji Papieru i Skóry. Prowadzi pracownię Intrologatorstwa Artystycznego, realizując także własny program autorski. W 2006 r. obroniła dysertację doktorską, wyróżnioną w konkursie Generalnego Konserwatora Zabytków i Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków na najlepsze prace studialne, naukowe i popularyzatorskie dotyczące ochrony zabytków i muzealnictwa. Jest autorką i współautorką wielu realizacji konserwatorskich.

WŁADYSŁAW SOBUCKI, dr, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, chemik, absolwent Politechniki Gdańskiej (1969). Wieloletni pracownik dydaktyczny Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. W 1998 r. uzyskał kwalifikację I stopnia w zakresie konserwacji dzieł sztuki. Obecnie profesor nadzwyczajny w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych ASP. W latach 1989-2008 pracował w Bibliotece Narodowej. Był współorganizatorem Zakładu Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych BN i kierownikiem Laboratorium ZKZB. Współautor Wieloletniego Programu Rządowego na lata 2000-2008 *Kwaśny papier*. W latach 2000-2008 był jego koordynatorem, a następnie kierownikiem Zespołu ds. Koordynacji.

MONIKA SUPRUNIUK, konserwator dzieł sztuki, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stypendystka Muzeum Auschwitz-Birkenau i Landu Nadrenii Północnej i Westfalii oraz programu MEDIA Plus Unii Europejskiej. Pracuje w FilMOTECE Narodowej w Warszawie przy realizacji projektu Konserwacja i digitalizacja przedwojennych filmów fabularnych oraz w ASP w Warszawie w Katedrze Konserwacji i Restauracji Książki, Grafiki i Skóry Zabytkowej.

IZABELA ZAJĄC, dr, konserwator dzieł sztuki. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. W 2011 obroniła pracę doktorską *Historia zabytkowych albumów do fotografii*. W latach 1997-2000 konserwator w Centralnym Laboratorium Konserwacji Archiwaliów przy Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie. Od 1998 r. asystent w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki ASP w Warszawie. Brała udział w międzynarodowych projektach i programach badawczych, np.: pomoc (1999-2001) bibliotece koptyjskiego klasztoru w der al-Sourian w Egipcie, program LASCANA (2005-2007), warsztaty ochrony i identyfikacji fotografii w Bratysławie (2008-2010). Uczestniczyła w wielu zagranicznych szkoleniach z zakresu ochrony, zabezpieczania i konserwacji zabytkowych fotografii.

KAROLINA ZYCH, konserwator dzieł sztuki w specjalności konserwacja-restauracja książki, grafiki i skóry zabytkowej, od 2012 roku asystent w Katedrze Konserwacji i Restauracji Książki, Grafiki i Skóry zabytkowej Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP Warszawie.