

Prezentacje



Wokół konserwatorskich prac nad płaskorzeźbą Stanisława Wyspiańskiego pt. *Macierzyństwo* wykonaną w plastelinie*

ABSTRACT. Płuska Ireneusz, *Nauka i sztuka. Wokół konserwatorskich prac nad płaskorzeźbą Stanisława Wyspiańskiego pt. „Macierzyństwo” wykonaną w plastelinie* [The problems connected with the conservation of Stanisław Wyspiański's bas-relief *Macierzyństwo* [Motherhood] executed in plasticine – science and art]. „Przestrzenie Teorii” 9. Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 207-213. ISBN 978-83-232-1917-0. ISSN 1644-6763.

The problem undertaken in this article concerns a complicated, but also an extremely interesting both for science and the art of conservation of the repair of a bas-relief of a sculpture *Macierzyństwo* [Motherhood] executed in plasticine by Stanisław Wyspiański in 1902. Due to the untypical material which was used to make this relief, there are no practical examples of conservation and references in literature, this conservation work should be treated as a certain kind of experiment in art conservation which belongs to the realm of art, but which is also carried out based on scientific methods.

During conservation work on this relief particularly protected were numerous fingerprints of Wyspiański himself which he had left on the sculpture. These carriers of historical memory of the great master, invest the masterpiece with a specific character of the texture of a bas-relief and offer a closer contact of the viewer with the deceased artist and his work of art.

Podjęte zagadnienie dotyczy skomplikowanej, ale niezwykle interesującej dla nauki i sztuki konserwatorskiej naprawy, a może i uratowania od zupełnego zniszczenia plastelinowej płaskorzeźby *Macierzyństwo* autorstwa Stanisława Wyspiańskiego z roku 1902¹. Obiekt przechowywany jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

Ze względu na nietypowy materiał, z jakiego wykonany jest obiekt, brak praktycznych przykładów konserwacji plasteliny i odnośników w literaturze, a także bardzo ogólnikowe dane dotyczące plasteliny jako tworzywa artystycznego, pracę należy traktować jako pewnego rodzaju eks-

* Artykuł jest wersją referatu wygłoszonego na Konferencji Naukowej *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki* zorganizowanej przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Polską Akademię Umiejętności w Krakowie, Akademię Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie w dn. 14–17 listopada 2007 r. w Krakowie.

¹ Konserwację płaskorzeźby wykonała w Pracowni Konserwacji Rzeźby Kamiennej, Ceramiki i Stiuku pani mgr Aleksandra Świąch pod kierunkiem prof. Ireneusza Płuski (1984-86).

peryment konserwatorski przynależny sztuce, ale również realizowany w oparciu o metody naukowe.

Przedstawiony w niniejszej pracy problem konserwacji plasteliny należy uważać za początek lub wstęp na drodze bardziej kompleksowego opracowania metodologii konserwatorskiej tego materiału, ponieważ plastelina jest coraz chętniej i częściej stosowana przez współczesnych artystów.

Płaskorzeźba *Macierzyństwo* modelowana jest w plastelinie jednokolorowej czerwonej, na drewnianym podłożu – desce, obramowanej drewnianymi listwami i umieszczona w oszklonej gablocie. Technicznie wykonywana była przez Wyspiańskiego poprzez nakładanie warstw plasteliny i obróbkę rzeźbiarską uplastycznionej masy pod wpływem ciepła palców rąk oraz narzędzi, po których widoczne są fakturalne ślady ząbkowanej faktury.

Wyjątkowej wartości nadają płaskorzeźbie pozostawione na powierzchni form rzeźbiarskich liczne odciski linii papilarnych samego Wyspiańskiego. Te nośniki pamięci historycznej po wielkim mistrzu nadają dziełu specyficzny charakter i powodują u odbiorcy szczególny sposób oglądu przedmiotu. Przypomnijmy, że charakterystyczny dla człowieka układ linii papilarnych na skórze dłoni jest cechą uwarunkowaną genetycznie i identyfikującą daną osobę. Ten wyjątkowy i indywidualny „ślad” zostawiony na dziele, nadaje mu znamię osoby i jej sygnatury, na pewno też przybliży bezpośredni kontakt odbiorcy z nieżyjącym już artystą i jego dziełem. Bezwzględne zachowanie linii papilarnych na powierzchni plasteliny było warunkiem podstawowym w założeniach konserwatorskich i przeprowadzonej konserwacji obiektu.

Najstarszy pisemny przekaz dotyczący omawianej płaskorzeźby pochodzi z roku 1925 z książki *Dzieła malarskie Stanisława Wyspiańskiego* w opracowaniu Stanisława Świerza gdzie autor opracowania dokonuje wyszczególnienia wszystkich pięciu dzieł rzeźbiarskich Wyspiańskiego, w tym trzech płaskorzeźb wykonanych w plastelinie. Noszą one następujące tytuły: *Apollo rażący grotami pomoru*, *Macierzyństwo*, *Zygmunt I*. Płaskorzeźby *Apollo* i *Macierzyństwo* zachowały się do dziś i są obecnie własnością Muzeum Narodowego w Krakowie, natomiast losy płaskorzeźby *Zygmunt I* nie są znane.

Jedyną literaturą przedmiotu są krótkie wzmianki dotyczące *Macierzyństwa*, ograniczające się najczęściej do tytułu obiektu, zamieszczone w katalogach z wystaw poświęconych twórczości Stanisława Wyspiańskiego, na których płaskorzeźba była eksponowana. Katalogi pochodzą z lat 1939, 1947 i 1958. Najobszerniejszą informacją jest treść nadruku na odwrocie karty pocztowej reprodukującej płaskorzeźbę, pochodzącej



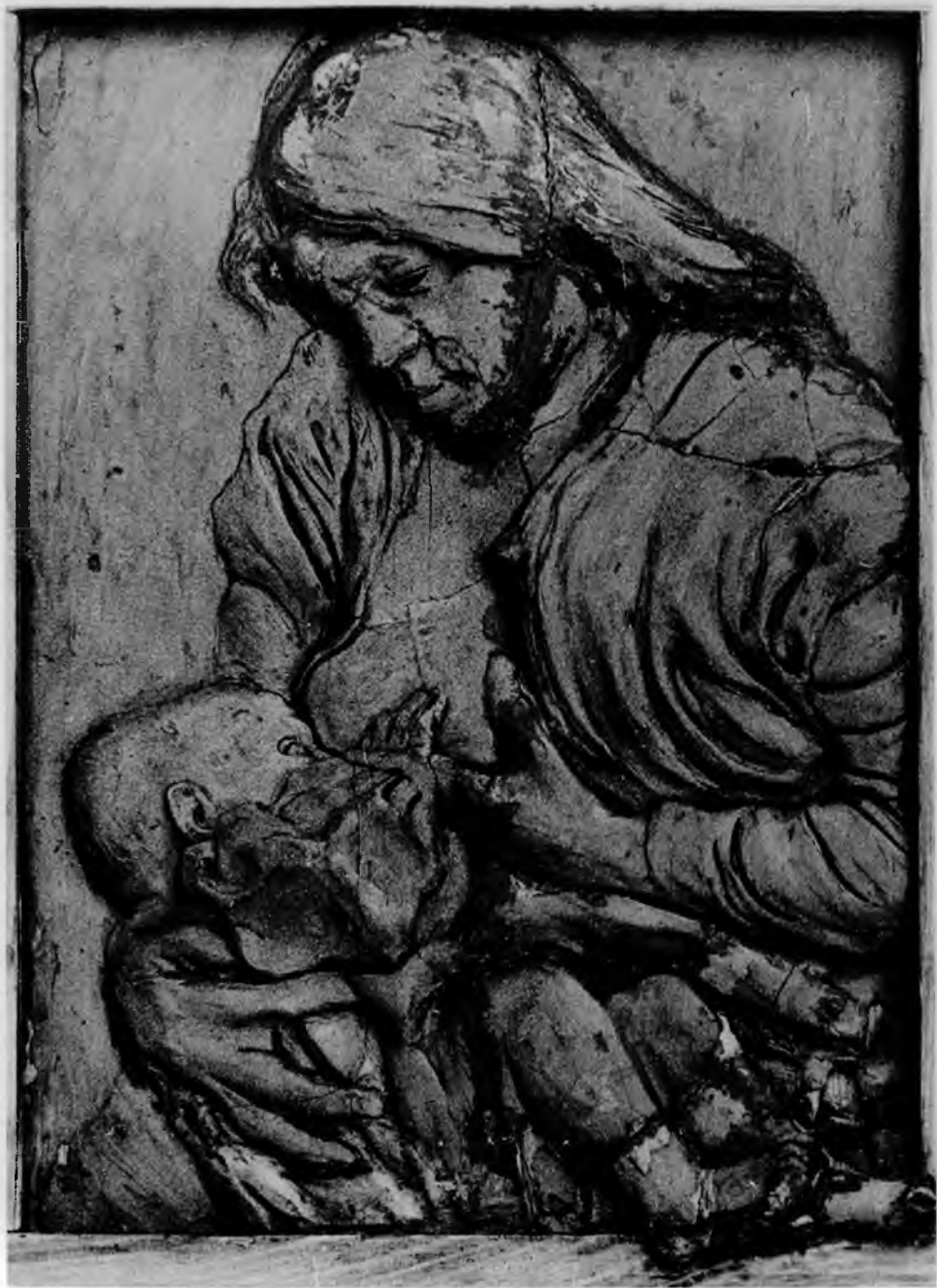
1. Pastel *Macierzyństwo* Stanisława Wyspiańskiego z 1902 r. Pierwowzór dla płaskorzeźby wykonanej z plasteliny



2. Zniszczona płaskorzeźba - stan przed konserwacją



3. Usunięty z połowy płaskorzeźby niefachowo położony bezbarwny lakier



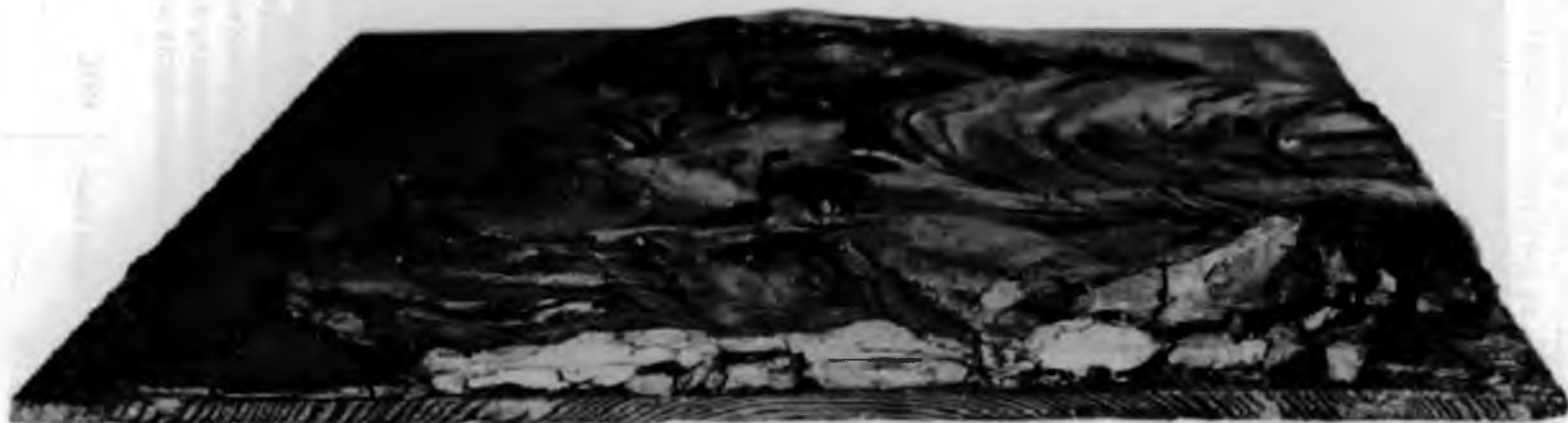
4. Po usunięciu lakieru ujawniły się liczne spękania, deformacje i wadliwe późniejsze uzupełnienia uszkodzonej wcześniej płaskorzeźby



5. Rozmontowana głowa, widoczny szkicowy rysunek na desce podkładowej



6. Szkicowy rysunek wykonany ołówkiem na desce podkładowej przez Stanisława Wyspańskiego



7. Zniszczenia struktury płaskorzeźby widoczne z dolnej krawędzi



8. Płaskorzeźba po zabiegach konserwatorskich

z roku 1956. Wynika z niej, że płaskorzeźba jest powtórzeniem kompozycji wykonanej w technice pastelowej pt. *Macierzyństwo* i datuje obiekt na 1902 rok oraz podaje nazwiska byłych właścicieli dzieła. Byli to: Wł. Żuławski, a następnie G. Puchalski, zamieszkali w Krakowie. W świetle przytoczonych danych można uznać, że jakkolwiek nieznane są losy początkowe płaskorzeźby, to już w roku 1925 obiekt należał do Wł. Żuławskiego i do roku 1941 znajdował się w jego zbiorach prywatnych, podobnie jak płaskorzeźba *Apollo*, a od roku 1941 pozostawał w rękach G. Puchalskiego w Krakowie. W roku 1982 dzieło zostało odkupione od córki nieżyjącego już G. Puchalskiego przez Muzeum Narodowe w Krakowie.

Jak wykazują badania stratygraficzne, płaskorzeźba była dwukrotnie poddana niefachowym renowacjom, podczas których bardzo nieudolnie uzupełniono ubytki, spękania i rozwarstwienia w przesuszanej plastelinie, wykonano klejenie i powleczono powierzchnię plasteliny bezbarwnym lakierem. Naprawy te miały miejsce przed rokiem 1956, gdyż płaskorzeźba na fotografii z tego roku nosi widoczne ślady tych zabiegów.

Po zakupieniu płaskorzeźby przez muzeum była ona początkowo przechowywana w magazynie, a następnie eksponowana w Nowym Gmachu przy Al. Trzech Wieszców i w Muzeum Stanisława Wyspiańskiego przy ul. Kanoniczej w Krakowie.

Za pierwowzór dla kompozycji wykonanej w plastelinie, jak już wcześniej nadmieniano, należy uznać powszechnie znany pastelowy rysunek Wyspiańskiego pt. *Macierzyństwo* z roku 1902. Dokładne oględziny powierzchni płaskorzeźby oraz deski podłoża od spodu wykazały, że obiekt nie jest sygnowany monogramem Stanisława Wyspiańskiego, ani datowany. Teoretycznie istnieje możliwość, że ewentualna sygnatura może znajdować się na desce podłoża, do której przylega plastelina. Wiadomo bowiem – co stwierdzono podczas prac konserwatorskich – że na powierzchni deski wykonany jest ołówkiem szkic rysunkowy kompozycji. Możliwość umieszczenia sygnatury na niewidocznej płaszczyźnie deski jest jednak mało prawdopodobna i raczej należy sądzić, że artysta albo zaniedbał, albo zaniechał datowania i sygnowania płaskorzeźby. Być może tak nietrwała budowa technologiczna, jaką jest plastelina na desce, posłużyła Wyspiańskiemu jako model do finalnego odlewu, np. w brązie.

Wiemy również, że rysunek, a szczególnie pastel, były technikami wiodącymi w twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Natomiast rzeźba – techniką stosowaną sporadycznie, a płaskorzeźb Wyspiański wykonał w swym życiu zaledwie pięć i każda z nich ma swój konkretny odnośnik rysunkowy. Można przypuszczać, że dla Wyspiańskiego rzeźbiarstwo było pewnego rodzaju eksperymentem, „odskocznią” i „odpoczynkiem” twór-

czym w jego bogatej działalności twórczej. Kompozycja rysunkowa jest jednak bliższa postulatowi realistycznej wierności i poprawności Wyspiańskiego względem natury, natomiast kompozycja rzeźbiarska to w większym stopniu stylizacja natury, linia jest zdecydowanie bardziej manierystyczna, rozfalowana, a całość dekoracyjna. W rysunku detal, szczególnie dłonie i fałdy szat, opracowany został bardzo szczegółowo i precyzyjnie. W płaskorzeźbie artysta zrezygnował ze szczegółu na korzyść bardziej schematycznego potraktowania formy detalu rzeźbiarskiego.

Równie charakterystyczną cechą dla twórczości Stanisława Wyspiańskiego jest umiejętność budowania nastroju – w przypadku omawianej płaskorzeźby – pełnego ciepła macierzyńskiego, tkliwości, ufności, nastroju lirycznego i zwykłej, ale pięknej chwili, jaką niesie ze sobą scena karmienia. Wiąże się to prawdopodobnie z tym, że artysta uwiecznił na płaskorzeźbie swoją żonę i dziecko, gdyż znamienne jest podobieństwo kobiety do żony Stanisława Wyspiańskiego z fotografii rodzinnych, a szczególnie z *Autoportretu z żoną*.

Płaskorzeźba nosiła niewątpliwie ślady renowacji i nieudolnych napraw. Wątpliwości co do autentyczności dotyczyły przede wszystkim dolnych partii dzieła, obejmujących lewą nogę i stopę dziecka oraz częściowo prawą stopę, a także fałdy dziecięcej koszulki pod prawą ręką kobiety. Partia głowy kobiety sprawiała wrażenie trochę nienaturalnie ułożonej w ramionach, była grubo oblepiona plasteliną, z nieczytelną, bardzo znieskształconą formą jej prawego policzka.

Interpretacja wykonanego zdjęcia rentgenowskiego potwierdziła istnienie rekonstrukcji w postaci nieregularnych jasnych plam. Sugerują one, że plastelina występująca w tych miejscach jest plasteliną innego rodzaju, aniżeli oryginalna i została fragmentarycznie zastosowana do wtórnego odtworzenia zniszczonej pierwotnej formy rzeźbiarskiej.

Celem rozpoznania budowy technologicznej, stanu zachowania, ustalenia rekonstrukcji i przyczyn zniszczeń obiektu, wykonano szereg badań konserwatorskich i laboratoryjnych – chemicznych, fizycznych i petrograficznych. Uzyskane wyniki stanowiły punkt wyjścia do wstępnego rozpoznania nietypowego materiału, jakim jest plastelina oraz do opracowania metod i środków jej konserwacji w odniesieniu do obiektu. Wyniki były bardzo pomocne przy ustaleniu programu prac konserwatorskich i jego realizacji.

Niewielkich rozmiarów plastelinowa płaskorzeźba (32 cm x 24 cm) osadzona jest na sosnowej drewnianej deseczce o grubości 1,5 cm i obramowana drewnianymi listwami z drewna świerkowego. Wraz z obramowaniem płaskorzeźba umieszczona jest we wnętrzu drewnianej dwuskrzydłowej gabloty, wykonanej z drewna olchowego i zaszklonej od góry.

Plastelina, wykonana najprawdopodobniej na zamówienie Wyspiańskiego, składała się ze szlamowanej, dobrze wysuszonej i rozdrobnionej gliny z lepiszczem w postaci wosku pszczelego i oleju lnianego.

W trakcie późniejszych niefachowych napraw powierzchnię plasteliny pokrywał błyszczący lakier sporządzony z szelaku. Substancja ta stanowiła lśniąca, obcą dla plasteliny, twardą powłokę zespoloną z plasteliną.

Lico płaskorzeźby było mocno zabrudzone, szczególnie we wgłębieniach form, co wyraźnie zniekształcało wzajemny układ i relacje poszczególnych brył rzeźbiarskich. Struktura plasteliny została osłabiona, widoczne były rozwarstwienia, odkształcenia i przesunięcia wzdłuż licznych spękań i odspojeń. Pomiedzy luźnymi kawałkami przesuszonej plasteliny nie przylegającymi do siebie i w miejscach jej ubytków widoczne było drewno deski podłoża z odsłoniętym gdzieś szkieletowym rysunkiem, wykonanym ołówkiem przez Wyspiańskiego.

Późniejsze nieudolne uzupełnienia w postaci kitów z fabrycznej plasteliny wyraźnie różniły się i odcinały od całości kompozycji, przypominały raczej szeroko rozarte zachlapania, aniżeli celowe uzupełnienia. Kity założone zostały niedbale, szeroko, gubiąc oryginalną autorską formę dzieła.

Należy podkreślić, że zły stan zachowania płaskorzeźby wiązał się ściśle z nienajlepszym surowcem, z którego została wykonana, czyli plasteliny. Plastelina jest materiałem nietrwałym, nie może być w rzeźbiarstwie materiałem finalnym, co w przypadku omawianego obiektu znajduje potwierdzenie. Na skutek postępującego procesu naturalnego starzenia się plastelina jest bardzo krucha, łatwo pęka, rozwarstwia się i odspaja.

Głównym założeniem pracy konserwatorskiej było przywrócenie płaskorzeźbie pierwotnej formy rzeźbiarskiej oraz wyeliminowanie czynników niszczących, działających na obiekt i zabezpieczenie plasteliny przed ewentualnym działaniem w przyszłości czynników niszczących. A zatem konserwacja miała charakter czynności o znaczeniu techniczno-estetycznym, w optymalnym zakresie dla nietypowego materiału, jakim jest plastelina.

Początkowo, jednym z głównych założeń konserwatorskich było przywrócenie plastelinie pierwotnych właściwości technicznych, tj. zabiegu polegającego na wzmocnieniu osłabionej struktury plasteliny przez impregnację. W dalszym etapie prac konserwatorskich, po przeprowadzeniu wstępnych badań określających skład chemiczny i właściwości plasteliny, okazało się to niemożliwe, ponieważ plastelina jest materiałem tłustym i nienasiąkliwym. Z realizacją zamierzeń konserwatorskich łączyło się przeprowadzenie szeregu prób, badań i obserwacji. Pozwoliło to na opracowanie odpowiedniej metody konserwacji oraz szczegółowe określenie użytych materiałów i środków postępowania.

W ramach konserwacji technicznej istotnym problemem była stabilizacja podłoża płaskorzeźby oraz prawidłowe zamontowanie plasteliny w drewnianym obramieniu. Zabieg ten miał na celu wyeliminowanie jednej z głównych przyczyn niszczenia płaskorzeźby, a mianowicie ruchu drewna deski podłoża i niestabilności układu płaskorzeźba-obramienie. Nie zdecydowano się na zastąpienie oryginalnego podłoża płaskorzeźby przez nowe, ustabilizowane podłoże, gdyż na desce oryginalnej znajdował się autorski rysunek kompozycji, przez co, między innymi, płaskorzeźba wraz z podłożem stanowią integralną całość. Koniecznością natury technicznej było także sklejenie odspojonej plasteliny z oryginalną deską podłoża.

Względy natury estetycznej dyktowały konieczność usunięcia z powierzchni plasteliny wtórnego nawarstwienia lakieru, na którym osadzone były zabrudzenia w postaci ciemnych zaplamień. Umożliwiło to ukazanie pierwotnej faktury i koloru plasteliny.

Zasadniczą czynnością o znaczeniu estetyczno-technicznym było zlikwidowanie odkształceń i odspojęń plasteliny poprzez przywrócenie formie rzeźbiarskiej pierwotnego wyglądu. Uzupełniono ubytki spowodowane pękaniem i rozwarstwieniami plasteliny, zaś drobne spękania usunięto techniką sklejaną.

Wielka dokładność i ostrożność wykonywanych zabiegów na powierzchni plasteliny pozwoliła na zachowanie i utrzymanie autentycznych linii papilarnych Wyspiańskiego. Stanowią one ważny, istotny i integralny składnik formy i faktury dzieła, jakim jest *Macierzyństwo*. Używano w trakcie konserwacji często nietypowych, własnoręcznie wykonanych narzędzi, jak: drewniane szpachelki, profilowane kształtki, a nawet igły.

Ingerencję estetyczną poszerzono o niezbędną rekonstrukcję ubytków, a konkretnie zgniecionych palców stopy postaci dziecięcej oraz partii obejmującej prawy, mało widoczny profil kobiety i prawe oko, które to partie były wadliwie wykonanymi wcześniej rekonstrukcjami w kicie.

W wyniku licznych konsultacji konserwatorskich, zaproponowano pozostawienie, z ewentualnymi poprawkami, niektórych partii rekonstrukcji – fragmenty fałdu sukni pod prawą dłońią kobiety, część lewej nogi dziecka i stopy osadzonej na drewnianym obramieniu, mały palec niemowlęcia oraz kciuk lewej ręki kobiety.

Scalono kolorystycznie partie zrekonstruowane z oryginalną powierzchnią płaskorzeźby oraz wykonano regenerację plasteliny przez pokrycie jej cienką warstwą oleju lnianego, która będzie stanowić także warstwę izolacyjno-ochronną płaskorzeźby.

Pozostawiono z poprawkami konstrukcji późniejszą oszkloną gablotę, tak aby spełniała ona właściwe wymogi techniczne oraz ekspozycyjno-

-estetyczne, a także zabezpieczała, amortyzując ewentualne wstrząsy lub drgania oddziałujące na płaskorzeźbę.

Obecnie rzeźbiarze posługują się wyłącznie plasteliną produkowaną fabrycznie i cenią ten materiał za jego specyficzne właściwości, a także uważają za niezbędny przy wykonywaniu miniatur i w medalierstwie. Podkreślają jednak, że jest ona materiałem trudnym i zdecydowanie preferują glinę, jeśli tylko zastosowanie jej w konkretnych przypadkach jest możliwe. Pozostaje faktem, że plastelina w większości stosowana jest jako materiał przejściowy, a po sporządzeniu odlewu bywa wykorzystywana powtórnie.

BIBLIOGRAFIA

- Bruzda J., *Tworzywa sztuczne w plastyce*, Warszawa 1973
Eliscu F., *Sculpture techniques in clay, wax, slate*, Philadelphia 1959
Gierasimowa W., *Materiały rzeźbiarskie*, Moskwa 1971
Isenstein M., *P a, b, c, du modelage*, Paris 1971
Katalog Stanisław Wyspiański – *Wystawa Jubileuszowa 1907–1957*, Kraków 1958
Puchalski G., *Twórczość plastyczna Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1959
Stokowa M., *Stanisław Wyspiański – Dzieła zebrane*, Kraków 1982
Świerż St. (oprac.), *Dzieła malarskie Stanisława Wyspiańskiego*, Bydgoszcz 1925
Toff A., „*Modeling and Sculpture*”, London 1911