

**Sławomir Adam Kamiński**

**Autoreferat w języku polskim i angielskim**

A handwritten signature in blue ink, reading "Sławomir Kamiński". The signature is written in a cursive style with a large initial 'S'.

**Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
Zakład Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej  
ul. Szosa Okrężna 17, 87-100 Toruń**

**Toruń 2019**

## Autoreferat

### 1. Imię i Nazwisko.

Sławomir Adam Kamiński

### 2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/ artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

- 9 grudnia 1996 r. - dyplom magistra sztuki w zakresie konserwacji i restauracji malarstwa i rzeźby polichromowanej na specjalizacji Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych.

- 15 stycznia 2008 r. - dyplom doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych, tytuł rozprawy doktorskiej "Problematyka technologiczna i konserwatorska w malarstwie Aleksandra Kobzdeja"

### 3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych

- Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Urządzeń Sterowania Napędów - na stanowisku młodszego konstruktora w l. 1987-88

- Zatrudnienie na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, Wydział Sztuk Pięknych

Stanowiska i okresy zatrudnienia:

Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej:

- 01. 03. 1997 r. - 30. 09.1998 r. - asystent, pełen etat
- 01. 10. 1998 r. - 30. 09. 2000 r. - asystent, 1/2 etatu
- 01. 10. 2000 r.- 28. 02. 2005 r. - asystent, pełen etat
- 01.03. 2005 r. - 31. 12. 2006 r. - wykładowca, 1/2 etatu
- 01. 01. 2007 r. - 29. 02. 2008 r. - wykładowca, 1/2 etatu
- 01. 03. 2008 r. - 30. 09. 2008 r. - asystent, pełen etat
- 01. 10. 2008 r. - 31. 12. 2010 r. - adiunkt, pełen etat

Zakład Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej - do chwili obecnej.

- 01. 01. 2010 r. - 28. 02. 2017 r. - adiunkt, pełen etat
- 01. 03. 2017 r. - czas nieokreślony - adiunkt, pełen etat

**4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):**

**a) tytuł osiągnięcia naukowego/artystycznego:**

Obrazy wielkoformatowe w procesie konserwacji, wybrane zagadnienia na przykładach własnych realizacji w klasztorze pocysterskim w Oliwie i kościele klasztorным OFM p.w. Św. Anny w Wejherowie, dokumentacja prac badawczych, konserwatorskich i artystycznych, UMK, ZKiRSN, Toruń 2019 [maszynopis komputerowy];

**b) autor pracy: Sławomir Adam Kamiński**

Formy upublicznienia wyników prac:

1. wystawa posterowa, Archiwum Państwowe w Toruniu (Sala Wystawowa) 22. 06.- 13. 07. 2018
2. wystawa posterowa połączona z prezentacją obrazów oliwskich po konserwacji, Muzeum Archidiecezjalne w Gdańsku Oliwie (krużganki) 27. 08.- 30. 09. 2018 r.
3. katalog wystaw: Sławomir A. Kamiński, *Obrazy wielkoformatowe w procesie konserwacji, wybrane zagadnienia na przykładach własnych realizacji w klasztorze pocysterskim w Oliwie i kościele klasztorным OFM p.w. Św. Anny w Wejherowie. Katalog wystawy/ Large-format paintings in the process of conservation. Selected issues on the examples of personal works in the former Cistercian monastery in Oliwa and OFM St. Anna convent in Wejherowo. Exhibition catalogue, Toruń – Oliwa 2018*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018, ISBN 978-83-231-4072-6
4. Obrazy znajdują się w stałej ekspozycji w krużgankach stanowiącego "Pomnik historii" zespołu pocysterskiego w Gdańsku Oliwie i poreformackim kościele p.w. Św. Anny w Wejherowie.

**c) omówienie celu naukowego/artystycznego ww. pracy/prac i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania.**

Celem artystycznym dzieła habilitacyjnego było przeprowadzenie kompleksowych prac konserwatorskich i restauratorskich przy wybranych obrazach wielkoformatowych, natomiast celem naukowym - przeprowadzanie szczegółowych analiz budowy technicznej i stanu zachowania pozwalających na opracowanie programów konserwatorskich z zastosowaniem wybranych metod i materiałów. Przedmiotem podjętych badań i prac konserwatorskich, zrealizowanych w latach 2014-17 było pięć wielkoformatowych obrazów należących do grupy barokowego malarstwa gdańskiego, dedykowanych konkretnym wnętrzą dwóch pomorskich klasztorów w Wejherowie i w Oliwie. Dzieła te stanowią pewną tylko część zespołów dekoracji malarskich o nie do końca wyjaśnionych atrybucjach. Obrazy wejherowskie: "Zdjęcie z Krzyża" i

"Złożenie do grobu"<sup>1</sup> związane są z kręgiem Andrzeja Stecha<sup>2</sup>, datowane na II poł. XVII w.<sup>3</sup>; obrazy oliwskie: "Pokłon Mędrców ze Wschodu", "Wprowadzenie Arki Przymierza do Jerozolimy" oraz "Dwunastoletni Jezus w Świątyni"<sup>4</sup> wg źródeł są pracami autorstwa bliżej nieznanego gdańskiego malarza Wenzela (Wenzlause)<sup>5</sup> pochodzącymi z 1749 r.<sup>6</sup>

Obrazy oliwskie zostały wkomponowane w przestrzenie wytyczone przez gurdy sklepienne ścian istniejących od poł. XIII w. krużganków, natomiast obrazy wejherowskie pierwotnie były umieszczone w niszach ścian kaplicy lub kaplic (wykonanych najprawdopodobniej z myślą o planowanej dekoracji malarskiej<sup>7</sup>). Wypełnienie zwykle niesymetrycznej niszy o nieregularnym kształcie gotyckiego ostrołuku (w przypadku klasztoru oliwskiego, w Wejherowie - zamkniętej łagodniejszym łukiem) wielkoformatowym obrazem sztalugowym z krosnem i ramą nie jest zadaniem łatwym, chociażby ze względu na trudne do odwzorowania (zwłaszcza przy dużych formatach) odcinki krzywoliniowe - a zrobiono to bardzo precyzyjnie, z dokładnością niekiedy do kilku milimetrów<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Wpisane do rejestru zabytków ruchomych prowadzonego przez Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków pod numerem 8.11.1971 /rej. 71.

<sup>2</sup> J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen, Kreise: Carthaus, Berent, Neustadt*, Danzig, 1884, s. 52; M. Orłowicz, *Przewodnik po województwie pomorskim*, Warszawa 1923, s. 493; A. Grzybkowska, *Andrzej Stech malarz gdański*, Warszawa 1979, s. 19

<sup>3</sup> Nie wiadomo czy cykl wejherowski jest kompletny, obecnie dopełnia go jedynie obraz "Zaśnięcie Marii" konserwowany w 2013 r. przez A. Paczesnego (Sopot).

<sup>4</sup> Wpisane do rejestru zabytków ruchomych prowadzonego przez Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków pod numerem B-173 na podstawie decyzji ostatecznej z dnia 08.12.1978 r. – obecnie pod numerem B-163

<sup>5</sup> J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, H. 2: Landkreis Danzig, Danzig 1885; Th. Hirsch, *Das Kloster Oliwa. Ein Beitrag zur Geschichte der Westpreussischen Kunstbauten*, Danzig 1850; *Annales Monasterii Olivienensis ord. Cist. Aetate posteriores*, oprac. P. Czaplewski, Fontes 20, Toruń 1916-1919; M. Kilarski, F. Mamuszka, J. Stankiewicz, *Oliwa. Wykaz zabytków według stanu z grudnia 1956*, Gdańsk 1957; F. Mamuszka, J. Stankiewicz, *Oliwa. Dzieje i zabytki*, Gdańsk 1959; F. Mamuszka, *Oliwa. Okruchy z dziejów, zabytki*, Gdańsk 1985; *Kronika parafii (katedralnej) w Oliwie (1904-1945)*, wyd. i kom. Z. Iwicki, Gdańsk 1999.

<sup>6</sup> Na zespół obrazów oliwskich składa się obecnie siedemnaście obrazów na płótnie przypisywanych Wenzelowi, jeden autorstwa Willego Wenera z 1910 r. "Chrystus i Samarytanka" - oprawiony jest w takie same ramy, jak obrazy Wenzela oraz obraz ścienny "Ukrzyżowanie" Wolfganga Sporera z 1593 r. - przez lata zamalowany, odsłonięty ponownie w 1910 r.

<sup>7</sup> Z takimi dekoracjami arkad krużganków w klasztorze poreformackim miałem do czynienia badając odkryte przypadkowo malowidła w Białej Podlaskiej - miejscu odległym geograficznie, ale powiązanim personalnie z Wejherowem osobami - Jakuba Wejhera - rannego pod Białą w trakcie kampanii smoleńskiej, w wyniku czego ślubował fundację kościoła franciszkańskiego i kalwarii w Wejherowie, jego małżonki Joanny Radziwiłłówny - pochodzącej z tejże Białej oraz pierwszego gwardiana klasztoru białskiego - poleconego Radziwiłłom przez Wejhera ojca Grzegorza Gdańskiego, słynnego obrońcy Pucka w wojnie ze Szwecją, zakończonej pokojem - oliwskim (!) - szerzej na ten temat: S. A. Kamiński, *Późnobarokowe polichromie ścienne w klasztorze Braci Mniejszych Kapucynów w Białej Podlaskiej - odkrycie i badania wstępne*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, T. 44, s. 327-348. Ponadto i w Wejherowie i w Oliwie w takich niszach funkcjonują wcześniejsze, ściennie, figuralne dekoracje malarskie o wysokim poziomie artystycznym - w Wejherowie "Epitafium Wejhera" powstałe po 1657 r. a w Oliwie - "Ukrzyżowanie" Wolfganga Sporera z 1593 r.

<sup>8</sup> Po zdjęciu obrazów przeprowadziłem dodatkowo badania pierwotnej kolorystyki ścian w obrębie nisz w Oliwie. Badania przeprowadziłem na prośbę i wspólnie z panią A. Szpakiewicz, ówczesną Dyrektorką Muzeum Archidiecezjalnego w Gdańsku Oliwie. W ramach szerzej zakrojonego projektu, obejmującego badania i

Wszystkie, będące przedmiotem badań i konserwacji obrazy były w przeszłości poddane renowacji o różnym zakresie i jakości, często wielokrotnie. Zdecydowanie różne warunki przechowywania i odrębna historia obu zespołów wpłynęły na powstanie znacznych różnic w stanie zachowania obrazów wejherowskich i oliwskich, co czyniło pracę ciekawszą i stworzyło szerszą perspektywę dla przeprowadzania analiz, pozwalając na próbę sformułowania istotnych wniosków, zawartych w części teoretycznej dzieła habilitacyjnego.

Podjmując się konserwacji dzieł wielkoformatowych posiłkowałem się zdobytym od ponad dwudziestu lat doświadczeniem nabytym podczas prowadzenia zajęć dydaktycznych w zakresie konserwacji i restauracji malarstwa sztalugowego oraz ramach indywidualnej działalności konserwatorskiej, także przy pojedynczych obiektach wielkoformatowych. Większa ilość obrazów o podobnej problematyce wywołała moje zainteresowanie, dając możliwość przeprowadzenia analiz porównawczych: warsztatów malarskich, stanów zachowania, przeprowadzonych wcześniej ingerencji. W trakcie prowadzenia prac równoległe, wraz z kolegami z rodzimego zakładu - prof. zw. dr. hab. Dariuszem Markowskim i dr. Mirosławem Wachowiakiem w ramach prowadzonych zajęć dydaktycznych współprowadziłem pracę dyplomową - konserwację i restaurację pociętego przez autora, Fryderyka Pautscha, obrazu wielkoformatowego "Polonia"<sup>9</sup> oraz byłem promotorem związanej ściśle z problematyką obrazów wielkoformatowych pracy magisterskiej<sup>10</sup>. Wymienione powyżej okoliczności pozwoliły podjąć się niełatwego wyzwania konserwatorskiego orazna sformułowanie na podstawie przeprowadzonych prac założeń, pozwalających w sposób przewidywalny kontynuować konserwację i restaurację zespołu malowideł oliwskich. Zdobyta podczas tych prac wiedza i nowe doświadczenia, jak sądzę, pozwolą na projektowanie prac przy innych tego typu zespołach obiektów. Obecnie w Zakładzie Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej zakończone zostały prace przy kolejnym, stanowiącym obiekt dyplomowy, obrazie wielkoformatowym "Odpoczywający rybacy" Otto Priebe<sup>11</sup>, których miałem przyjemność być promotorem. Współprowadzę również ze wspomnianymi wyżej kolegami pracę dyplomową przy wielkoformatowym obrazie sztalugowym namalowanym na podobrazdach łączonych autorstwa Władysława Fangora - nieco pomniejszonej w stosunku do oryginału kopii "Guerniki" Pabla Picassa oraz przy wydobytym - po wyburzeniu ściany, za którą był ukryty - obrazie "Pochód

---

konserwację wnętrza kościoła i trzech kaplic, przeprowadzonego w 2017 r., dofinansowanego przez MKiDN, będących kontynuacją prac przy epitafium Wejhera i wnętrzu prezbiterium z 2012 r., zbadałem pierwotną kolorystykę w niszach będących prawdopodobną lokalizacją dwóch obrazów wejherowskich. W obu przypadkach nie znaleziono wcześniejszych barwnych opracowań malarskich.

<sup>9</sup> K. Butrym, K. Matusz, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich „Polonia” Fryderyka Pautscha*, pr. dypl. pod kier. prof. dr. hab. D. Markowskiego, przy współpracy dr. S. A. Kamińskiego, UMK Toruń 2016.

<sup>10</sup> K. Butrym, *Obrazy wielkoformatowe na płótnie, przegląd problematyki konserwatorskiej*, praca magisterska pod kier. Dr. S. A. Kamińskiego, Wydział Sztuk Pięknych UMK 2016.

<sup>11</sup> K. Koć, *Praca konserwatorsko-artystyczna: Konserwacja obrazu sztalugowego pt. „Rastende Fischer” („Odpoczywający rybacy”) Otto Priebe 1938, ze zbiorów Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, praca dyplomowa pod kier. dr. S. A. Kamińskiego, UMK, Toruń 2018.

Pierwszomajowy", zespołowym dziele artystów „szkoły sopockiej”<sup>12</sup>. Planowana jest również w bieżącym roku kontynuacja prac przy kolejnych obrazach zespołu oliwskiego.

Przystępując do prac konserwatorskich nad zespołem malowideł wielkoformatowych, stanowiących przedmiot rozprawy habilitacyjnej przeprowadziłem na wstępie badania dotyczące historii i ikonografii obrazów, co pozwoliło określić z dużym prawdopodobieństwem pierwotne funkcje obu zespołów malowideł oraz lokalizację obrazów wejherowskich<sup>13</sup>. Prace badawcze związane z materią dzieł prowadzono na każdym etapie realizacji projektu, starając się poszukiwać nowych rozwiązań wybranych problemów - z krótkiej na razie jeszcze perspektywy mogę uznać, że kilka z zastosowanych nowych rozwiązań sprawdziło się w praktyce.

Podjęte przeze mnie prace dotyczyły wielkoformatowych obrazów, które w przeszłości wielokrotnie były poddawane różnym reperacjom, licznym renowacjom i szeroko zakrojonym ingerencjom restauratorskim (dzięki nim obrazy dotrwały do naszych czasów), jednak bardzo rozległy i zróżnicowany pod względem fachowości zakres interwencji znacznie utrudniał podjęte przeze mnie działania na wszystkich etapach. Ponadto konserwacja i restauracja obrazów wielkoformatowych wymaga nieco innego rodzaju doświadczenia niż praca z obrazami o mniejszych formatach<sup>14</sup>. Wiąże się między innymi ze znacznie większym ryzykiem powstania uszkodzeń oraz rozbudowaną częścią logistyczną na każdym etapie pracy. Bardziej niż w przypadku mniejszych obrazów istotne jest przeprowadzanie ciągłych analiz bieżącej sytuacji. Gotowość do rewizji swoich planów i wcześniejszych ocen to niezbędny warunek zachowania kreatywnego charakteru podejmowanych prac, a tym samym bezpieczeństwa obrazu. Trzeba pamiętać, że nie ma tu łatwych etapów, każdy kolejny, z pozoru prosty zabieg, może zakończyć się prawdziwą konserwatorską katastrofą, których najbardziej jaskrawe przykłady są opisane w literaturze<sup>15</sup>. Podejmowane działania prowadzono na podstawie opracowanej w początkowej

<sup>12</sup> Film na temat okoliczności wydobywania obrazu i dalszych planów z nim związanych:

<https://www.facebook.com/ZKiRSN/videos/vb.204877903370829/210343262824293/?type=2&theater>

<sup>13</sup> Zagadnienie szerzej omówione w katalogu: Sławomir A. Kamiński, *Obrazy wielkoformatowe w procesie konserwacji, wybrane zagadnienia na przykładach własnych realizacji w klasztorze pocysterskim w Oliwie i kościele klasztornym OFM p.w. Św. Anny w Wejherowie. Katalog wystawy/Catalogue of the exhibition; Large-Format Paintings in the Process of conservation, selected issues on the Cisterian cloister in Oliwa and OFM St. Anna monastery in Wejherowo, Toruń-Oliwa 2018*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018, ISBN 978-83-231-4072-6, s. 15-16 oraz w części teoretycznej dzieła habilitacyjnego.

<sup>14</sup> Piszę te słowa z perspektywy konserwatora mającego za sobą konserwację ponad dwustu obrazów na płótnie

<sup>15</sup> Przykładami mogą być problemy podczas prac przy: Cykloramie Gettysburskiej -W.J. Nitkiewicz, *Treatment of the Gettysburg Cyclorama*, „Studies in Conservation”, 10, 1965, s. 95-97; przy Panorامية Raławickiej – St. Filipiak, *Problemy konserwacji panoram*, „Ochrona zabytków” nr 4, 1984, s. 256; przy panorامية „Wejście Węgrów”- R. Wójtowicz, *Konserwacja, Restauracja i rekonstrukcja panoramy Arpada Fesztyego „Wejście Węgrów”*, *Ochrona Zabytków* nr 3, 1966, s. 268-269; przy Panorامية Raławickiej - Ryszard Wójtowicz, *Prace konserwatorskie przy Panorامية Raławickiej* [w:] *Panorama Raławicka we Wrocławiu. Kultura i Turystyka 1985-2015*, red. B. Stragierowicz, R. Nowak, Wrocław, 2015, s. 51-54; O drastycznym przypadku problemów przy konserwacji wielkoformatowego dzieła opowiada film Barbary Visser: "The End of Fear" (2018), opowiadający o historii obrazu

fazie analizy wizualnej oraz na bieżąco modyfikowanych programów. Doświadczenia zdobyte przy realizacji tego zadania posłużyło do opracowania modelowego wariantowego projektu prac konserwatorskich i restauratorskich przy obrazach wielkoformatowych, który ułatwi kontynuację działań przy zespole oliwskim oraz może zostać wykorzystany przy pracach nad podobnymi zespołami malowideł<sup>16</sup>.

Poniżej chciałbym przedstawić najważniejsze uwagi dotyczące specyficznych problemów napotkanych podczas poszczególnych etapów prowadzonych działań i płynące z nich konkluzje.

Każdy obraz przed demontażem ze ściany został poddany analizie stanu zachowania<sup>17</sup>, wykonywano również dokumentację fotograficzną w świetle VIS i IR. Analiza ta siłą rzeczy na wstępnym etapie nie mogła być kompletna ze względu na brak możliwości przeprowadzenia oględzin od strony odwrocia. Warto nadmienić, że obrazy wejherowskie w ramach przeprowadzanych w przeszłości prac pozbawiono krosien i przybito do wieloelementowych paneli drewnianych, przez co stan podobrazy trudno było ocenić. Demontaż obrazów oliwskich tylko do celów oględzin z uwagi na sposób, w jaki wykonany został ich montaż (ramy i krosna – przytwierdzone były do ściany na stałe kutymi hakami, dolne listwy ram przymocowano natomiast do boazerii) oraz na duże formaty i zły stan zachowania byłby, jak sądziłem (i w trakcie późniejszych prac okazało się, że trafnie) zabiegiem skomplikowanym<sup>18</sup>. W trakcie np. demontażu obrazu "Wprowadzenie Arki Przymierza do Jerozolimy" okazało się, że części konstrukcyjne są osłabione w stopniu zagrażającym jego bezpieczeństwu, stąd postulat, aby w sytuacjach utrudnionej oceny stanu zachowania podczas demontażu asekurować obrazy nie tylko liną, ale dodatkowo przymocowaną od lica do elementów drewnianych kratownicą, wykonaną np. z rur aluminiowych, bambusowych lub kompozytowych (istotna jest wysoka sztywność i niska masa, np. we wspomnianym przypadku kratownica powinna mieć powyżej 4,5 m wysokości i 3,5 m szerokości w podstawie). Konstrukcja taka odciąży listwy krosna i ramy poprzez przejęcie znacznej części obciążeń w trakcie demontowania obrazu, szczególnie w

---

„Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III” (1966-67) amerykańskiego artysty Barnettta Newmana, pokazywana y w ramach Open City Documentary Festival.

<sup>16</sup> Jako przykłady mogę wymienić te zespoły, które analizowałem przygotowując się do realizacji projektu - w pocysterskim klasztorze w Pelplinie przypisywane A. Stechowi oraz w klasztorze bernardyńskim w Skępem.

<sup>17</sup> Zgodnie z: *Metodyka konserwacji malarstwa sztalugowego. Wstępna analiza stanu zachowania obrazu, zakładanie zabezpieczeń, przygotowanie do transportu i transport. Zasady Opracowania dokumentacji stanu zachowania obrazów sztalugowych*, opr.: J. Arszyńska na podstawie Canadian Conservation Institute Notes 10/6 i 10/7, 1987 - mat. do użytku wewnętrznego w ZKMIRP UMK w Toruniu, 1999.

<sup>18</sup> Prawdopodobnie właśnie z tego względu część dawnych, doraźnych ingerencji wykonywano odchylając oderwane od krosien płótna podobrazy, po wykonanych reperacjach podobrazy dawni restauratorzy z powrotem przybijali brzegi obrazów gwoździami do krosna, niestety z braku innego wyjścia - od strony lica przez warstwę malarską, a ślady takich "zabiegów" maskowano przemalowaniami – problem ten szerzej pokazano w dokumentacjach prac konserwatorskich



trakcie kładzenia na posadzce przed dalszymi etapami prac - opracowałem wstępny projekt takiej kratownicy oraz systemu jej mocowania<sup>19</sup>.

Wstępna analiza stanu zachowania obrazów pozwalała na sformułowanie programów planowanych prac, przy czym starano się formułować je na tyle elastycznie, aby pozostawić przestrzeń na ewentualne modyfikacje i uściślenia, co powinno być zasadą w takich przypadkach. Problemy, jakie napotkałem podczas wstępnej oceny stanu zachowania obrazów *in situ* zainspirowały mnie do przeprowadzenia prób wykorzystania nowego narzędzia do analizy stanu zachowania i budowy technicznej - prototypowego zestawu optycznego sterowanego mikroprocesorem<sup>20</sup> do wykonywania mikrofotografii o poszerzonej głębi ostrości - na wiszących obrazach w świetle VIS oraz UV<sup>21</sup>. Urządzenie daje możliwość pełniejszego i dokładniejszego analizowania budowy technicznej oraz stanu zachowania obiektów zabytkowych.

Transport dzieł wielkoformatowych to skomplikowane pod względem logistycznym przedsięwzięcie, które wraz ze związanymi z nim czynnościami pomocniczymi zwiększa różne rodzaje ryzyka<sup>22</sup>. Znane są przypadki transportu obrazów wielkoformatowych będących w dobrej, stabilnej kondycji bez zdejmowania z krosien<sup>23</sup>. Konserwowane przeze mnie obrazy w taki sposób transportowane być nie mogły, główną przyczyną był ich bardzo zły stan zachowania. Ponadto planowane kompleksowe prace konserwatorskie i restauratorskie we wszystkich wypadkach (i obrazach z Wejherowa i z Oliwy) wymagały bezwzględnie rozmontowania ram i zdjęcia obrazów z krosien i paneli. Zakres i sposób wykonywania tych czynności dostosowywano do stopnia destrukcji drewna oraz łączników. Po demontażu ram i krosien odwrócia obrazów zostały wstępnie, na miejscu, oczyszczone mechanicznie, w miejscach niestabilnych od strony lica założono zabezpieczenia z bibułki japońskiej na BEVA-371. Następnie obrazy nawinięto na bębny, licem na zewnątrz, zależnie od budowy technicznej szwów - wzdłuż osi X lub Y. Aby zapobiec bezpośredniemu kontaktowi lica (warstwy malarskiej) z odwróciem nawijanie przeprowadzano z przekładką z grubej tkaniny poliestrowej. Bardzo równe, ciasne nawijanie każdego kolejnego zwoju zapobiega powstawaniu wolnych przestrzeni

<sup>19</sup>Rysunki w: „Część teoretyczna dzieła habilitacyjnego”

<sup>20</sup>Praca magisterska J. Skupień, *System do mikrofotografii o poszerzonej głębi ostrości - budowa prototypu i badanie jego przydatności w praktyce konserwatorskiej oraz procesie digitalizacji*, pod kier. dr. S. A. Kamińskiego, Toruń 2017, ZKiRSN UMK

<sup>21</sup>Zdjęcia mikroskopowe wykonywano w świetle VIS i UV przy zastosowaniu obiektywu mikroskopowego Nikon Plan Fluor o powiększeniu x 4, x 10 i x 20, co pozwoliło na uzyskanie powiększeń finalnych 100, 250 i 500 x. Próby te przeprowadzono wspólnie z mgr. J. Stępnem.

<sup>22</sup>Szerzej: *Paintings on canvas supports. In Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings*. International Conference on the Packing and Transportation of Paintings, London, 9–11 September 1991, ed. M.F. Mecklenburg, 49–57. Washington: National Gallery of Art; *Art in Transit Handbook for Packing and Transporting Paintings*, ed. M. Richard, M. F. Mecklenburg, 1997, Washington: National Gallery of Art, ISBN 0-89468-165-6; *Packing systems for paintings: Damping capacity in relation to transport-induced shock and vibration*, ICOM-CC 17th Triennial Conference 2014 Melbourne;

<sup>23</sup>Przykłady z uzasadnieniem: I. McClure, *The Problem of the Seven Foot Door*, [w:] Big Pictures. Problems and Solutions for Treating Outsize Paintings, ed. S. Woodcock, London 2005, s. 57; również: *Paintings on canvas supports...* s. 80-87.



między kolejnymi zwojami - potencjalnej przyczyny deformacji i wykruszeń warstwy malarskiej wraz z zaprawą. Bębny z nawiniętymi obrazami owinięto wąską folią typu stretch<sup>24</sup> by zwoje się nie rozluźniły podczas dalszego pakowania i kolejno - warstwą tektury bezkwasowej, zapewniającą buforowanie warunków wilgotnościowych podczas transportu oraz pianką polietylenową, chroniącą przed ewentualnymi urazami mechanicznymi w trakcie przemieszczania bębnow, a na koniec ponownie folią typu stretch o standardowej szerokości. Następnie bębny opakowano w grubą budowlaną folię polietylenową i zabezpieczono przy użyciu zbrojonych wysokowytrzymałych taśm klejących firmy 3M. Pozostałe elementy krosien i listwy ram opakowywano w piankę polietylenową, stretch i - w razie potrzeby - folię bąbelkową, elementy o podobnych kształtach i wymiarach grupowano a następnie łączono w większe paczki przy pomocy wspomnianej zbrojonej taśmy klejącej firmy 3M. Bębny z nawiniętymi obrazami zawieszono na osiach, których końce przymocowano do koźłów, których podstawy w sposób trwały były przymocowane do podłogi części ładunkowej samochodu transportowego<sup>25</sup>.

Po przewiezieniu obrazów do pracowni pojawił się kolejny istotny aspekt związany z formatem konserwowanych obrazów - przestrzeń pracowni, która stanowi o wykonalności, bezpieczeństwie i komforcie przeprowadzania prac. Pracownia, w której przeprowadzano konserwację i restaurację omawianych obrazów miała jednoprzestrzenne wnętrze o powierzchni 350 m<sup>2</sup>, wysokości 8 m (kubatura oraz mechaniczna wentylacja pozwalają na bezpieczne prowadzenie prac - przy takich formatach zużycie rozpuszczalników i innych środków chemicznych liczy się w litrach, nie w mililitrach), znajdowała się parterze, była wyposażona we własną rampę rozładunkową, miała powiększone otwory drzwiowe. Większość elementów wyposażenia (szafy, stoły, stelaże) była ruchoma<sup>26</sup>.

Za specyficzny problem pojawiający się podczas prowadzenia prac konserwatorskich i restauratorskich przy obrazach wielkoformatowych uważam zapewnienie bezpieczeństwa w trakcie manewrowania obrazami o znacznych powierzchniach. Dotyczy to praktycznie wszystkich etapów pracy. Problemy te są nieco inne dla obrazów znajdujących się na krosnach i dla obrazów, które ich nie mają. W pierwszym przypadku bardzo istotna jest świadomość rozłożenia masy obrazu, czyli umiejscowienia środka ciężkości, która pozwala określić bezpieczne sposoby manewrowania zespołem krosno/obraz/ewentualnie rama. Ma to niebagatelny wpływ na bezpieczeństwo podczas wykonywania z pozoru prostych prac pomocniczych, jak demontaż, przeniesienie w wyznaczone miejsce, ułożenie w pozycji poziomej<sup>27</sup>. W drugim przypadku sprawa staje się nieco bardziej skomplikowana, zachowanie

<sup>24</sup> Wąski stretch o szerokości 15 cm na rolce umożliwia przeprowadzanie tej czynności samodzielnie.

<sup>25</sup> Samochód do transportu obrazów wielkoformatowych również musi spełniać odpowiednie warunki, a podstawowym jest przestrzeń załadunkowa o długości co najmniej 5 m.

<sup>26</sup>E. Zygier, *Problemy konserwacji wielkoformatowych XIX-wiecznych obrazów w Muzeum Narodowym w Krakowie*, AUNC XXXVI, Toruń, 2008, s. 50.

<sup>27</sup> Ciekawym doświadczeniem w tym zakresie było wydobycie zamurowanego obrazu „Pochód pierwszomajowy” i demontaż krosien w dawnym Muzeum Ruchu Robotniczego w Warszawie – por. przypis 12.

podobrazia płóciennego pozbawionego krosna podlega już całkiem innym prawom, układ płótno/przeklejenie/zaprawa/warstwa malarska zachowuje się, ze względu na olbrzymią powierzchnię w omawianych przypadkach, mniej przewidywalnie. Poza kilkoma wyjątkami<sup>28</sup> do przemieszczania i zmiany strony obrazów wielkoformatowych podczas prac stosuje się bębny. Dobór odpowiedniej średnicy jest oczywiście zależny od indywidualnych cech obrazu, z tym że im jest ona większa, tym lepiej. W przypadku podobrazia łączonych należy koniecznie zwrócić uwagę na budowę szwów<sup>29</sup>, również po dublażu należy przeprowadzić taką analizę - kierunek nawijania na bęben może mieć niebagatelne znaczenie dla typu naprężeń powstających w miejscu łączenia brytów płótna. Budowa szwów jest anizotropowa i wybór złęgo kierunku nawinięcia, mógłby prowadzić do powstania zniszczeń: deformacji, pęknięć i odspojień warstwy malarskiej lub nawet rozerwania szwów. Pewne operacje wymagają umieszczenia obrazu w pozycji pionowej, zwykle, jeśli jest taka możliwość, używane są listwy, do których przymocowuje się górną krawędź podobrazia - w przypadku omawianych obrazów, ze względu na ich kształt posługiwano się tymczasowymi podobraziami pomocniczymi zbudowanymi z bardzo lekkich i wytrzymałych płyt kartonowych ze rdzeniem typu honeycomb<sup>30</sup>.

Obrazy po rozwinięciu poddawano szczegółowym oględzinom obejmującym wszystkie elementy budowy<sup>31</sup>. Dzięki obserwacji w UV typowano miejsca badań XRF<sup>32</sup>, z kolei na podstawie ich wyników wyznaczano miejsca pobrania próbek warstwy malarskiej przeznaczone do dalszych badań, których zakres określano indywidualnie. Próbki warstwy malarskiej pobrane z obrazów oraz ich przekroje poprzeczne analizowano przy pomocy mikroskopu fluorescencyjnego w świetle VIS i UV<sup>33</sup>. Przeprowadzono szczegółowe badania płócien, zapraw, warstw malarskich, werniksów oraz elementów wtórnych dodanych podczas przeprowadzania wcześniejszych napraw i konserwacji<sup>34</sup>. Badania te pozwoliły na stworzenie bazy danych dot.

<sup>28</sup> K. Górecka, P. Pawłowski, M. Skłodowski, *New materials and methods used in the conservation of the XVIIIth century curvilinear canvas painting "Adoration of the Magi" from the Saint Aubain Cathedral Church in Namur (Belgium)*, *European Journal of Science and Theology*, 2015, Vol. 11, No. 2, s. 47.

<sup>29</sup> Więcej na temat budowy szwów: S. A. Kamiński, *Uwagi na temat dublowania obrazów ze szwem*, [w:] *Materiały z konferencji „Badania technologii i technik malarskich, konserwacja dzieł sztuki, kopia”*, Toruń, 2007, s.143-157

<sup>30</sup> Format 350 x 120 x 3 cm.

<sup>31</sup> Zgodnie z: *Metodyka konserwacji malarstwa ...*

<sup>32</sup> Badania wykonał dr M. Wachowiak, UMK.

<sup>33</sup> Badania te przeprowadzono wspólnie z dr Z. Rozłucką, UMK.

<sup>34</sup> Kamiński S. A., *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Obraz wielkoformatowy "Zdjęcie z Krzyża" z kościoła OFM pw. Św. Anny w Wejherowie*, Toruń 2014, własność autora; Idem, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Wielkoformatowy obraz olejny "Pokłon Mędrców ze Wschodu" wraz z ramą z krążganków klasztoru pocysterskiego w Oliwie (skrzydło wschodnie) autor malarz Wenzel, datowanie 1749 r.*, Toruń 2015, własność autora; Idem, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Obraz wielkoformatowy "Złożenie do grobu" z kościoła OFM pw. Św. Anny w Wejherowie*, Toruń 2015, własność autora; Idem, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Wielkoformatowy obraz olejny "Wprowadzenie Arki Przymierza do Jerozolimy" wraz z ramą z krążganków klasztoru pocysterskiego w Oliwie (skrzydło wschodnie) autor malarz Wenzel, datowanie 1749 r.*, Toruń 2016, własność autora; Idem, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Wielkoformatowy obraz olejny "Dwunastoletni Jezus w świątyni" wraz z ramą z krążganków*

technologii wykonania obrazów oliwskich oraz wejherowskich, która może pozwolić na uściślenie autorstwa obu zespołów.

Jak wspomniano obrazy stanowiące przedmiot badań i konserwacji były w przeszłości poddawane wielu zabiegom renowatorskim. Pierwotna kolorystyka obrazów została zniekształcona wieloma warstwami pociemniałych i pożółkłych werniksów, przemalowań, reperacji lokalnych wykonywanych od strony lica poprzez naklejanie kawałków papieru oraz płóciennych łąt. W trakcie oczyszczania lica i zdejmowania warstw wtórnych zwracano szczególną uwagę na zakres i poziom artystyczny przemalowań oraz stan zachowania partii oryginalnych - w niektórych miejscach po oczyszczeniu powierzchni i ocenie uzyskanych efektów zaniechano ich usuwania. Tak postąpiono z błękitnym płaszczem Marii w obrazie "Pokłon Mędrców ze Wschodu" - ze względu na silne zniszczenie oryginalnego opracowania i bardzo wysoką jakość artystyczną przemalowania zdecydowano, że lepiej jest pozostawić tę nieoryginalną, lecz historyczną warstwę (co zaznaczono w dokumentacji) niż zastępować ją współczesną rekonstrukcją.

Znaczącym problemem w konserwacji obrazów wielkoformatowych jest usuwanie deformacji podobrazia, szczególnie w podobrazjach łączonych. Deformacje podobrazia płóciennych konserwowanych obrazów, charakterystyczne dla wielkich formatów to głównie: obwisy płótna tworzące fałdy bezpośrednio nad dolną listwą krosna oraz w dolnych partiach listew bocznych i wynikające z liniowego ograniczenia swobody reagowania na zmiany wilgotności i temperatury deformacje powstałe w okolicy szwów. Inne to również obserwowane i opisywane szeroko w literaturze tematu, mniejsze od wymienionych, deformacje powstające nad krawędziami listew krosien, będące jednocześnie granicą dzielącą partie obrazu na obszary o zróżnicowanych siatkach spękań - większych w partiach, które od odwrocia nie mają bariery w postaci drewnianych listew i mniej rozbudowanych nad listwami krosien<sup>35</sup>. Kolejny rodzaj deformacji podobrazia, to te, które odwzorowują siatkę spękań warstwy malarskiej i - szczególnie trudne do usunięcia - deformacje powstałe w wyniku skurczu kleju użytego do wykonania reperacji lokalnych w następstwie przyklejenia od lica mniejszych łąt oraz od odwrocia większych, czasami o bardzo dużej powierzchni i wielowarstwowo. W pierwszym etapie wstępne miejscowe prostowanie odbywało się z wykorzystaniem podwyższonej w trakcie innych zabiegów wilgotności płótna - wywierano nacisk i możliwie często zmieniano chłonne przekładki

---

*klasztora pocysterskiego w Oliwie (skrzydło wschodnie) autor malarz Wenzel, datowanie 1749 r., Toruń 2017, własność autora.*

<sup>35</sup> Więcej: B. J. Rouba, *Badanie osłon odwrocii obrazów malowanych na płótnie*, „Ochrona Zabytków”, z. 2, 1990, s. 66 - 79, ISSN 0029-8247; B. J. Rouba, *Metody stabilizacji podobrazia płóciennych. Osłony odwrocii jako profilaktyczna ochrona obrazów* [w:] *Naukowe podstawy ochrony i konserwacji dzieł sztuki oraz zabytków kultury materialnej*, Toruń 1993, s. 285 - 293, ISBN 83-231-0411-5; CCI Notes 10/10 (2017): <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/backing-boards-paintings.html>; J. Olender, *Możliwości zaadaptowania najnowszych osiągnięć inżynierii materiałowej na potrzeby konserwacji dzieł sztuki*, praca magisterska pod kier. prof. dr kwal. II st. B. Rouba, Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK Toruń 2014 (komputeropis).

podczas osuszania. Zależnie od uzyskiwanych efektów kolejnymi zabiegami było wstępne prostowanie przy pomocy kautera, żelazka i na dublażowym stole niskociśnieniowym przez poddanie lekko nawilżonego płótna działaniu podciśnienia i podwyższonej temperatury lub - jeśli sytuacja tego wymagała - z wcześniejszym rozciąganiem podobrazia przy pomocy ekspandorów<sup>36</sup> generujących stałe naprężenie lub na krosnach pomocniczych, jak w przypadku obrazu "Złożenie do grobu". Mimo znacznych deformacji podobrazia, po dokładnym oczyszczeniu odwróci i zabiegach na stole niskociśnieniowym udało się je zniwelować w stopniu zadowalającym. Prostowanie zostało utrwalone poprzez zabiegi dublaży. W tym miejscu chciałbym wspomnieć o kolejnej trudności w przeprowadzaniu zabiegów na stole niskociśnieniowym, wynikającej z formatu obrazów, mianowicie o konieczności budowania i przemieszczania (wraz z przesuwaniem obrazu na stole) blatów pomocniczych zniwelowanych z blatem stołu niskociśnieniowego (jest to szczególnie kłopotliwe w niewielkich pomieszczeniach pracowni dublażowych, czasem łatwiejsze jest przeniesienie stołu do większego pomieszczenia, jak w przypadku obrazu „Wprowadzenie Arki przymierza do Jerozolimy”).

Istotnym i czasochłonnym zagadnieniem były reperacje lokalne płótna podobrazia konserwowanych obrazów. Zakres reperacji w prezentowanych obrazach był bardzo zróżnicowany. Generalnie starano się przywracać podobraziom integralność uzupełniając ubytki płótna w obrębie lica i kraje oraz odtwarzając i uzupełniając brakujące części szwów<sup>37</sup>. W ramach reperacji lokalnych wzmocniono również przy pomocy nici lnianych osłabione lub rozerwane przeszycia brytów. Inspiracją do poszukiwania szybszych i dokładniejszych metod przeprowadzania takich prac był obraz „Wprowadzenie Arki Przymierza do Jerozolimy” o dużym zakresie ubytków (ubytek ok. 35 cm x 370 cm). Od dawna uwagę moją zwraca rozwój technik cyfrowych, między innymi w zakresie odwzorowywania kształtu, przeprowadzono więc próby skanowania 2D ubytku płótna oraz wycinania uzupełnień przy pomocy ploterów. Z pośród wielu możliwości, po przeprowadzeniu wstępnego rozpoznania, wybrałem do prób ploter laserowy<sup>38</sup>. Technika wycinania laserowego jest obecnie dynamicznie udoskonalana, na rynku można już znaleźć urządzenia przeznaczone właśnie do cięcia tkanin. Ploter, na którym pracowałem należał jeszcze do poprzedniej generacji urządzeń i, o ile uzyskanie dokładności odwzorowania kształtu nie stanowiło najmniejszego problemu, o tyle stopień nadpalenia krawędzi - już tak. Rozwiązaniem okazało się odpowiednie przygotowanie płótna przed wycinaniem i dobór parametrów lasera, mocy oraz szybkości przesuwu narzędzia. Ubytek a właściwie ubytki (dolne części brytów podobrazia) zeskanowano w 2D a brakujące fragmenty pięciu brytów wycięto przy pomocy plotera laserowego z płótna z założoną zaprawą, osiągając w ten sposób niedostępną

---

<sup>36</sup> Do kraje przy mocowano listwy z wkrętami oczkowymi, które umożliwiały zastosowanie ekspandorów - linek gumowych w oplocie włóknistym.

<sup>37</sup> Uzupełnienia wklejano metodą na styk dyspersją wodną POW o obojętnym odczynie lub mieszanego z dyspersją akrylową, w ekstremalnych przypadkach stosowano wysoko elastyczne kleje epoksydowe, starannie dobierając i dopasowując wstawki ustabilizowanego przez impregnację Paraloidem B-72 w toluenie płótna.

<sup>38</sup> Rodzaj małej laserowej maszyny do cięcia CNC model SK 1200 by SERON Professional CNC Machines.

tradycyjnymi metodami dokładność uzupełnienia. Reperacje lokalne wykonane tą metodą w roku 2016 poddawane są cyklicznym kontrolom (co pół roku) i nie wykazują do tej pory żadnych symptomów degradacji połączenia lub jego deformacji<sup>39</sup>.

Również standardowa jakby się wydawało czynność uzupełniania ubytków zaprawy w obrazach wielkoformatowych stanowiła nie lada wyzwanie, szczególnie w aspekcie rekonstrukcji faktury ubytku. Powierzchnia ubytków, które zostały uzupełnione w przeszłości jak i tych wymagających uzupełnienia podczas omawianych prac w każdym z obrazów była niezwykle zróżnicowana - od bardzo małych, w granicach milimetra kwadratowego, po sięgających decymetra kwadratowego (wyjątkiem było najbardziej rozległe uzupełnienie związane z ubytkiem dolnej części podobrazia w obrazie "Wprowadzenie Arki Przymierza do Jerozolimy"). Skala trudności podczas uzupełniania ubytków zaprawy w przypadku konserwowanych obrazów związana była z kilkoma czynnikami - podstawowym była ich znaczna powierzchnia, kolejnym - zróżnicowanie i stopień rozbudowania faktury. Niektóre starsze wypełnienia zdecydowano się pozostawić, jeśli mieściły się w granicach ubytków a ich usuwanie mogłoby wywołać zniszczenia. Aby poprawić adhezję nowo założonych kitów starano się wykonać uzupełnienia ubytków zaprawy przed konsolidacją. Ze względu na zróżnicowane oczekiwania w stosunku do materiału wypełniającego nie ograniczono się do jednego produktu, raczej zależnie od potrzeby dobierano ten, po którym spodziewano się najlepszych efektów w danej partii. Stosowano więc głównie uzupełnienia emulsyjne zwany potocznie „kitem wiedeńskim”, ale w cienkich partiach również kit akrylowy, bardzo dobrze zachowujący się podczas nakładania i opracowywania oraz, szczególnie w miejscach o wyższej fakturze - spoiwa do impastów różnych firm.

Ważnym aspektem prowadzonych prac było również rozwiązanie problemu różnicy połysku oryginalnej warstwy malarskiej i miejsc uzupełnień ubytków zaprawy, wynikający z innej chłonności, który znany jest od dawna i zależy od wielu czynników. W przypadku uzupełnień ubytków zaprawy chudszych niż warstwy oryginalne jednym z rozwiązań może być założenie warstwy izolującej. Podczas prac konserwatorskich przy "Pochodniach Nerona" Siemiradzkiego jako izolacji używano szelaku w alkoholu etylowym<sup>40</sup>. Ta stosowana do dnia dzisiejszego metoda, jest krytykowana ze względu na kruchość warstwy izolacji oraz jej tendencje do żółknięcia<sup>41</sup>, jak również ślepięcia pod wpływem wysokiej wilgotności. Niektórzy konserwatorzy do zmniejszenia chłonności kitów stosują izolację z 3% roztworu metylocelulozy. Z moich obserwacji wynika, że wykonane na takich kitach uzupełnienia wykazują tendencję do szybkich zmian kolorystyki – prawdopodobnie ze względu na wysoką higroskopijność warstwy izolującej. Obecnie popularną metodą izolacji tak zwanych kitów jest lokalne werniksowanie zbyt chłonnych (matowych) miejsc przed przystąpieniem do uzupełniania ubytków warstwy

<sup>39</sup> Oczywiście ten sposób przeprowadzania reperacji lokalnych wymaga szerszego opracowania w ramach dalszych badań, choćby ze względu na szybko zmieniające się możliwości urządzeń.

<sup>40</sup> E. Zygier, *Problemy konserwacji wielkoformatowych XIX-wiecznych obrazów w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XXXVI, Toruń 2008, s.47.

<sup>41</sup> B. Slansky, *Technika malarstwa*, T. 1, Warszawa 1965, s.78.

malarskiej. Według moich doświadczeń wyniki te nie zawsze są satysfakcjonujące, gdyż mimo wielokrotnego zakładania werniksu czasem kit wciąż bywa zbyt chłonny i zbyt matowy. W obrazach o mniejszych formatach problem ten nie jest tak uciążliwy, ale w przypadku dużych obszarów ubytków sama logistyka wielokrotnego przeprowadzania takiej operacji z niewiadomym skutkiem stanowi poważny problem czasowy i organizacyjny. Stąd konieczne było wykonanie szeregu prób z zastosowaniem różnych środków do izolacji kitów oraz sposobów uzupełnienia ubytków warstwy malarskiej. Na ich podstawie zaobserwowano, że w miejscach, w których wykonano podmalowania przy pomocy farb akwarelowych chłonność kitów znacznie spadła<sup>42</sup>. Stąd zdecydowano się na zastosowanie jako warstwy izolującej przed uzupełnianiem ubytków warstwy malarskiej wodnego roztworu gumy arabskiej, tworzącego błonę o zadowalającej adhezji, odpowiedniej elastyczności, umiarkowanym połysku i trwałości optycznej<sup>43</sup>, co potwierdzono wieloma badaniami.

Dublaż obrazów wielkoformatowych jest jednym z trudniejszych zabiegów konserwatorskich<sup>44</sup>. Wszystkie obrazy będące przedmiotem omawianych prac wykonano na podobrazjach łączonych (ze szwami), co w znacznym stopniu komplikowało wybór metod i środków do przeprowadzenia tych zabiegów. W trakcie realizacji prac przeprowadzono szereg badań dotyczących zachowania szwów po wykonaniu zabiegu dublażu, poddanych obciążeniu. Przeprowadzono je na wykonanym przeze mnie do tego celu prototypowym urządzeniu<sup>45</sup>, umożliwiającym obserwację zachowania podobrazia połączonego konkretnym rodzajem szwu przed i po zdublowaniu różnymi sposobami. Do tych badań wykonano modele podobrazii łączonych będących kopiami połączeń zastosowanych w konserwowanych obrazach, wykonane modele poddawano działaniu sił przed i po zdublowaniu imitując obciążenia, jakim podobrazie jest poddawane w rzeczywistości. Badania te umożliwiły dobór wariantów dublażu ograniczającego tendencje do powstawania deformacji, negatywnie wpływających na odbiór lica, związanych z istnieniem szwów<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Pierwsze badania środków do izolacji kitów na naszym Uniwersytecie przeprowadzone zostały w ramach pracy magisterskiej: M. Lasek, *Środki do izolacji kitów stosowanych do uzupełniania zaprawy*, pod kier. dr. hab. D. Markowskiego, prof. UMK, UMK Toruń 2007 [komputeropis]. Praca nie wyczerpała tematu, a guma arabska nie była w niej badana jako środek do izolacji kitów. Temat wymaga dalszych badań.

<sup>43</sup> Znając zachowanie gumy arabskiej jako spoiwa farb akwarelowych - elastyczność i dobra światłotrwałość, zdecydowałem się użyć jej jako warstwy izolującej co przynosiło szybki i dobry efekt. Oczywiście zagadnienie to należy poddać szerszym badaniom, określającym najwłaściwsze stężenia i ich zależność od zastosowanego kitu oraz przeprowadzić starzeniowe próby porównawcze, może w ramach pracy magisterskiej?

<sup>44</sup>G. A. Berger, W. H. Russell, *Conservation of painting research and innovations*, s. 217-243; R. Wójtowicz, *Wzmacnianie wytrzymałości mechanicznej płótna „Panoramy Racławickiej”*, „Ochrona Zabytków” Nr 4, 1984, s. 269-276; D. Markowski, *Obrazy wielkoformatowe na płótnie (panoramy i kurtyny) w procesie ich konserwacji*, [w:] D. Markowski, S. A. Kamiński i in., *Wybrane zagadnienia konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń, 2010, s. 225-256.

<sup>45</sup> Rodzaj przyciągarki dźwigniowej, do której przygotowywano płócienne modele połączeń zidentyfikowanych w oryginalnych podobrazjach.

<sup>46</sup> Szerzej na temat dublowania obrazów na podłożach łączonych rozwinąłem w artykule: S. A. Kamiński, *Uwagi na temat dublowania...*

Spoiwa wprowadzone podczas wcześniejszych interwencji zdeterminowały wybór spoiwa do konsolidacji, a tym samym spoiwa dublażowego. Zabieg dublażu całego podobrazia z wielu względów traktowano jako ostateczność - był on konieczny przy czterech z pięciu konserwowanych obrazów, natomiast w przypadku obrazu "Pokłon Mędrców ze Wschodu" można było przeprowadzić zabieg częściowy, ograniczony jedynie do partii krajek, co było dla obrazu bardzo korzystne (drugi pod względem powierzchni, namalowany na grubym płótnie - a więc ciężki). Łączone podobrazia obrazów wejherowskich zbudowane były niekonsekwentnie: cztery poziomo ułożone bryty ze szwami zszytymi na okrętkę, nie dającymi zbyt wielu możliwości niwelowania widoczności szwów w trakcie dublażu ("Zdjęcie z krzyża") oraz dwa pionowo ułożone bryty zszyte szwem rozłożonym ("Złożenie do grobu"), w obu w trakcie wcześniejszych interwencji częściowo usunięto krajki. W obrazach oliwskich wszystkie podobrazia były zbudowane z pionowo ułożonych brytów łączonych przy pomocy szwów płaskich rozłożonych. Podjęcie decyzji o wykonaniu zabiegu dublażu poprzedzone było analizą stanu zachowania, budowy podobrazia oraz wpływu zabiegu lub jego zaniechania na kondycję obrazu w przyszłości. Rozważano wpływ zwiększenia masy po zabiegu, gwarancji stabilności podobrazia przy braku krajek w przypadku zaniechania dublażu, oceniano indywidualnie kondycję podobrazia, warianty wykonania zabiegów projektowano ściśle do konkretnego obrazu i jego obecnych warunków ekspozycji, starając się poszerzyć spektrum przewidywanych pozytywnych skutków wykonania zabiegu o korektę powierzchni lica, jeśli tego typu strategię można było przeprowadzić. W tych przypadkach, w których było to możliwe wykonano dublaże niwelujące i stabilizujące deformacje związane z obecnością szwów - symetryzacja połączenia oraz dublaż kontaktowy (Wejherowo) lub centrowanie linii przeszycia (Oliwa). W obrazie „Złożenie do grobu” zastosowano przekładki syntetyczne i dublażowe płótno lniane, dublaż kontaktowy na lekkie, rzadko tkane płótno lniane przeprowadzono przy „Zdjęciu z krzyża”. W dwóch obrazach oliwskich oryginalną linię przeszycia brytów płótna wzmocniono i przemieszczono poprzez powtórne przeszycie nicią lnianą płócien dublażowych wraz z płótnami oryginalnymi, układając bryty płótna dublażowego tak, by powtórzyć zastany układ brytów, szew zmodyfikowano z płaskiego rozłożonego na stojący. W obrazie „Pokłon Mędrców ze Wschodu” zastosowano dublaż częściowy obejmujący jedynie partię krajek, który wykonano przy pomocy mikrostołu niskociśnieniowego. Płótna dublażowe przed użyciem zostały zdekatyzowane i zaimpregnowane Paraloidem B-72 w toluenie. Dublaże wykonano na stole niskociśnieniowym o formacie znacznie mniejszym niż obrazy. Aby poprawnie przeprowadzić zabieg powierzchnię roboczą należało powiększać tak, aby cały obraz mógł leżeć płasko (stoły pomocnicze z tekturowych płyt z rdzeniem honeycomb na koziołkach), zabiegi w każdym z przypadków przeprowadzano partiami.

Działania podjęte w sferze wartości estetycznych zmierzały do osiągnięcia efektu umożliwiającego z jednej strony przywrócenie nadanych przez autorów dzieł pierwotnych wartości wizualnych obrazów, nie zaburzonych, w miarę możliwości, wpływami elementów

wtórnych, zniekształcających odbiór między innymi efektami procesów starzenia warstw, które można usunąć i wymienić (jak werniksy, przemalowania czy zbyt daleko posunięte ingerencje np. reperacje lokalne naklejone od lica i związane z nimi kolejne przemalowania oraz innej działalności człowieka - przemalowanie tablic inskrypcyjnych z powodów ideologicznych). Z drugiej jednak strony dbano, aby w tej, niekiedy koniecznej puryfikacji, zwracającej nam w dużym stopniu wizję twórców, nie zatracić walorów historycznych, tak istotnych z punktu widzenia wartości dawności<sup>47</sup>, pozostawiając w pewnym zakresie możliwość odczytywania historii obrazów<sup>48</sup>. Zabiegi podejmowane w obrębie warstwy malarskiej, obok najczęściej spotykanego uzupełniania ubytków<sup>49</sup> polegały również na przeprowadzaniu rekonstrukcji sposób nie zaburzający integralności estetycznej<sup>50</sup>. Prace takie dotyczyły szczególnie dolnej partii obrazu "Wprowadzenie Arki Przymierza do Jerozolimy" - obejmowały dolną część kartusza inskrypcyjnego oraz znajdującą się na pierwszym planie partię ziemi. Jako wskazówkę sposobu opracowania tej partii posłużył sposób opracowania analogicznych elementów kompozycji na innych obrazach z zespołu oliwskiego oraz wcześniejsza rekonstrukcja tego fragmentu, wykonana najprawdopodobniej przez Willego Wenera w 1910 r. Swoją rekonstrukcję Wenera wykonał na brycie płótna przyklejonego do krawędzi olbrzymiego ubytku, w sposób nie respektujący budowy podobrazia łączonego - bez rekonstrukcji pierwotnego układu. Różnice w wysokości uzupełnienia i oryginału wyrównał kitem woskowo - żywicznym. Rekonstrukcję wykonał farbami olejnymi, ich kolorystykę dobrał do silnie zabrudzonej warstwy malarskiej, co spowodowało, że z biegiem czasu farby, ciemniejąc, powiększyły jeszcze kontrast pomiędzy nią i partiami oryginalnymi.

Przygotowanie krosien i ram stanowiło, jak w każdym z etapów, wyzwanie logistyczne, projektowe oraz, w tym przypadku również - stolarskie. Starałem się w maksymalnym stopniu pozostawić elementy oryginalne, ograniczeniami były: czas, stan zachowania i konstrukcyjny charakter<sup>51</sup>. W przypadku obrazów wejherowskich krosna trzeba było wykonać od nowa, gdyż

---

<sup>47</sup>Alois Riegl ponad wiek temu pisał o kulcie dawności w swym przełomowym dziele: A. Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus*, Wiedeń 1903 r.; koncepcje rozwinięte przez jego uczniów: W. Frodl, *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria B, t. XIII, Warszawa 1966; M. Dworak, *Katechismus der Denkmalpflege*, Vienna 1926.

<sup>48</sup>G. Korpala, *Wokół kreacji*, [w:] *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, red. E. Szmit-Naud, B. Rouba i in., Warszawa-Toruń 2012, s. 43-47.

<sup>49</sup>Uzupełnienia ubytków i rekonstrukcję wybranych partii warstwy malarskiej wykonywano wieloetapowo. Pierwszym etapem było podmalowanie, które wykonano przed werniksowaniem wstępnym przy użyciu farb akwarelowych firm Schminke, Talens oraz Windsor&Newton. Następnie, po założeniu werniksu damarowego, zwykle w dwóch warstwach, i po wstępnym nabiciu na krosna lub podobrazia pomocnicze, przystępowano do drugiego etapu wykonywania uzupełnień ubytków warstwy malarskiej przy pomocy żywicznych farb konserwatorskich firmy Gamblin Conservation Colours (żywica mocznikowo-aldehydowa), KREMER Retouching Chips (Paraloid B-72) oraz sporadycznie Golden MSA Conservation Colours (żywica akrylowa) i Maimeri Restauro Varnish Colours (żywica mocznikowo-aldehydowa) - zależnie od uzyskiwanych efektów.

<sup>50</sup>B. J. Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków”, 2008, T. 4, s. 49.

<sup>51</sup> W przypadku obrazów "Pokłon Mędrców ze Wschodu" i "Dwunastoletni Jezus w Świątyni" wymieniono jedynie pojedyncze, najbardziej zniszczone atakiem owadów elementy krosien, ponadto oryginalne krosna tych obrazów



oryginalne nie przetrwały. Aby obrazom zapewnić podobną jak do tej pory ochronę przed wahaniami wilgotnościowo-temperaturowymi zaprojektowano i wykonano w obu przypadkach systemy osłon odwroci. Obecny sposób zamontowania obrazów daje możliwość dostępu do odwrocia - w osłonach wykonano otwory rewizyjne umożliwiające korektę położenia klinów, czyli naciągu płócien. Nowe krosna należało wykonać również do oliwskiego obrazu "Wprowadzenie Arki Przymierza do Jerozolimy" - w tym przypadku sposób montażu nie daje możliwości ingerencji i korekty naciągu, zaprojektowałem więc i wykonałem system opierający się na zestawie sensorów modyfikujących tradycyjne ruchome krosno w taki sposób, aby funkcjonowało jak krosno samorozprężające z programowanym działaniem. Konieczna była również korekta sposobu montażu krosna do ściany uniezależniającego nową mechanikę krosna od ograniczeń konstrukcji ramy. W ciągu dwóch ostatnich lat system spełnia swoją funkcję bez zarzutu.

Po przywiezieniu obrazów do klasztorów i rozpakowaniu nabit je na krosna stosując różnicowane łączniki: gwoździe, nierdzewne zszywki lub wkręty. Montaż podobrazii płóciennych do drewnianych krosien w przypadku obrazów wielkoformatowych stanowi poważne wyzwanie. Nie we wszystkich przypadkach skutecznym jest standardowe nabijanie obrazu przy użyciu zszywacza tapicerskiego o czy przekonałem się podczas przeprowadzania pierwszego montażu w Oliwie. W przypadku bardzo grubego, sztywnego, dublowanego podobrazia o znacznej powierzchni - aby połączyć płótno z krosnem w takiej sytuacji, niestety, trzeba było użyć gwoździ. Mocowanie płótna obrazu do krosna przy pomocy gwoździ i młotka jest wstydlwym i skrętnie pomijany w literaturze tematem. Z punktu widzenia mechaniki wykonując takie połączenie generujemy wielokrotnie niebagatelne drgania, zwiększamy ryzyko urazu warstwy malarskiej, przy znacznych trudnościach w jego samodzielnym wykonaniu, zwłaszcza w przypadku obrazów o większych formatach, gdyż jednocześnie trzeba napinać olbrzymie płótno, trzymać łącznik i uderzać we właściwym miejscu. Stąd do montażu obrazów oliwskich opracowano odmienną procedurę: krosno, po przeprowadzeniu korekty kształtu w odniesieniu do felca i światła ramy, unieruchamiano i kładziono na tekturowych podkładkach na licu obrazu - jego położenie było sprawdzane i korygowane aż do ustalenia optymalnej pozycji, która została zaznaczona na partiach brzegowych lica kredką akwarelową (łatwa usuwalność). W następnym etapie umieszczano krosno pod obrazem i, wykorzystując zaznaczony obrys, formowano krawędź w miejscu planowanego zgięcia, wstępnie mocując płótno przy pomocy wkrętów nierdzewnych. Mocowanie docelowe wykonano w następnym etapie. Pod łby wkrętów podłożono podkładki powiększające ich powierzchnię. Ten zmodyfikowany sposób montażu płótna do listew krosien zapobiega problemom z korozją, nie powoduje powstawania niepożądanych drgań, gwarantuje precyzyjne wykonanie połączenia oraz bezproblemową odwracalność w przyszłości.

---

zostały zmodyfikowane przez dodanie fazy z dylatacjami na szwy. Wymienione zostały również niektóre spodnie listwy ram (olchowe). Pozostałe elementy drewniane zostały poddane dezynsekcji i impregnacji.

W montażu obrazów na ścianach zastosowane rozwiązania były naśladownictwem bądź rozwinięciem tych, które zastano przed konserwacją, wyjątkiem w pewnych aspektach jest "Wprowadzenie Arki Przymierza do Jerozolimy" - sposób montażu trzeba było zmodyfikować, aby nowy system rozprężania płótna mógł spełniać swoją funkcję. Niezbędnym wyposażeniem pomocniczym były oczywiście rusztowania. W przypadku "Pokłonu Mędrców ze Wschodu" zamontowanie wymagało skonstruowania i zastosowania pary podnośników śrubowych o niewielkich rozmiarach umożliwiających wsunięcie obrazu na miejsce docelowe - niszę stworzoną przez gurdy sklepienne, z wykorzystaniem oryginalnych zamocowań – kutyh żelaznych haków.

W ramach zrealizowanego projektu zakończyłem trwające cztery lata kompleksowe prace: badawcze, konserwatorskie i restauratorskie pięciu obrazów umieszczonych pierwotnie w niszach ściennych wyznaczających im kontekst architektoniczny. Przeprowadziłem analizę porównawczą: stanu zachowania, ingerencji konserwatorskich i budowy technicznej. Wstępnie określiłem historię oraz funkcję obu zespołów malowideł. Efektem przeprowadzonych prac i badań obok wykonanych realizacji konserwatorskich, jest pozyskanie wiedzy na temat budowy oraz materiałów użytych do wykonania obrazów i sposobów przeprowadzania prac konserwatorskich, stanowiącej materiał źródłowy do dalszych badań – np. w odniesieniu do obrazów oliwskich, w świetle uzyskanych wyników nie do utrzymania wydaje się dotychczasowa teza o autorstwie jednego wykonawcy, przebadanie pozostałych obrazów zespołu pozwoli na uściślenie ich proveniencji. Ważnym zagadnieniem projektu były badania przydatności wybranych środków i metod, których planowano użyć przy konkretnych zabiegach konserwatorsko-restauratorskich. Podczas prowadzenia prac wykonano liczne próby zastosowania różnych materiałów i metod oraz wariantów wykonania poszczególnych zabiegów, sprawdzano skuteczność środków stosowanych tradycyjnie, zapożyczonych z pokrewnych specjalizacji konserwatorskich oraz innych dziedzin. Pewne rozwiązania opracowywano na potrzeby tego konkretnego projektu, niemniej z powodzeniem można je wykorzystać przy konserwacji innych obrazów jak np. opracowane przeze mnie sposoby modyfikacji krosien umożliwiające lepszą ochronę płóciennego podobrazia, poprzez zastosowanie tensorów ze sprężynowym mechanizmem równoważącym ruchy podobrazia w warunkach zmiennej wilgotności i temperatury (dzięki sprężynom działającym na ściskanie o odpowiednio dobranych parametrach)<sup>52</sup>, nowatorskie poszukiwania dotyczące wykonywania reperacji lokalnych o bardzo dużych powierzchniach czy dublaż podobrazia łączonych. Opracowany w toku konserwacji i restauracji model wielowariantowej metodyki prac dedykowany pozostałym obrazom oliwskim,

---

<sup>52</sup>Dostosowanie parametrów krosna w każdym, indywidualnym przypadku polega na dobraniu wielkości tensorów, sprężyn o odpowiednich parametrach oraz siły rozprężenia przy użyciu klucza dynamometrycznego. Modyfikacja taka, przy minimalnej ingerencji w oryginalną konstrukcję, w wielu wypadkach może stanowić doskonałą alternatywę dla wymiany krosien na nowe, o całkowicie innej konstrukcji i wykonanych z innego niż oryginalne materiału, np. z aluminium, które może negatywnie wpłynąć na przyszły stan zachowania obrazu.

sprawdził się w praktyce podczas konserwacji prowadzonych w roku 2018 kolejnych obrazach<sup>53</sup>, można go również wykorzystać podczas projektowania i przeprowadzania działań konserwatorskich przy innych tego typu obiektach. Mam nadzieję, że zaproponowane rozwiązania stanowią istotny wkład w metodykę konserwacji tego typu nietypowych obrazów o złożonej budowie i dużym formacie.

## **5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo - badawczych (artystycznych).**

Po ukończeniu szkoły średniej o profilu technicznym w l. 1987-88 podjąłem pracę w Ośrodku Badawczo – Rozwojowym Urządzeń Sterowania Napędów (OBRUSN) w Toruniu jako młodszy konstruktor. Jednak zainteresowanie konserwacją dzieł sztuki od czasu szkoły podstawowej sprawiło, że postanowiłem zmienić swoją ścieżkę zawodową i podjąłem studia konserwatorskie, początkowo na Uniwersytecie Opolskim wydz. zamiejscowy w Nysie, które kontynuowałem na Wydziale Sztuk Pięknych UMK specjalność: konserwacja malarstwa i rzeźby polichromowanej. Po ukończeniu w 1996 r. studiów (praca magisterska: „Ocena przydatności Ledanów do podklejania odspojonych tynków będących podłożem malowideł ściennych” pod kierunkiem prof. dr M. Roznerskiej i mgr. R. Rogala), rozpocząłem pracę naukową i dydaktyczną w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej (1997). W roku 2008 uzyskałem stopień doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce (praca doktorska: „Problematyka technologiczna i konserwatorska malarstwa Aleksandra Kobzdeja” promotor dr hab. D. Markowski, prof. UMK). Niewątpliwie nagła i przedwczesna śmierć Pani Profesor M. Roznerskiej skłoniła mnie do wykonania niejako woli Pani Profesor, zainteresowania się problematyką konserwacji sztuki nowej i najnowszej, pod tym też kątem wybrałem temat rozprawy doktorskiej. Wspólnie z moim obecnym kierownikiem zakładu, wówczas dr. hab. Dariuszem Markowskim, rozpoczęliśmy starania o utworzenie zakładu zajmującego się konserwacją sztuki nowoczesnej i współczesnej. Przy poważnych obawach, artykułowanych przez nasze koleżanki i kolegów z poparciem jednak ówczesnego Dziekana prof. dr hab. artysty malarza P. Klugowskiego, dr hab. E. Basiul, ówczesnego Dyrektora Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa oraz Rady Wydziału Sztuk Pięknych UMK –został powołany Zakład Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej pierwszy, od czterdziestu lat nowy zakład konserwatorski na naszym Uniwersytecie. Z całą pewnością do otworzenia zakładu przyczynił się również uzyskany grant na rozwój polskich uczelni przyznany z tak zwanych funduszy norweskich. W zakładzie tym pracuję od stycznia 2010 roku na stanowisku adiunkta.

---

<sup>53</sup>W 2018 wykonałem prace konserwatorskie i restauratorskie przy kolejnych obrazach ze skrzydła wschodniego krużganków oliwskich: „Wdowi grosz”, „Wskrzeszenie młodzieńca z Nain”, „Przypowieść o zaginionej owcy” i „Uroczysty wjazd Chrystusa do Jerozolimy” wraz z ramami drewnianymi polichromowanymi i złotymi - prace były współfinansowane przez PWKZ.

## Działalność konserwatorska

Obrazy sztalugowe stanowią niewątpliwie istotną część mojego dorobku konserwatorskiego. Ich przynależność była bardzo różna - stanowiły własność muzeów, prywatnych kolekcji lub wyposażenie kościołów, klasztorów i innych obiektów kultu, funkcjonowały samodzielnie lub jako element większej całości, np. obrazy ołtarzowe. Zróżnicowana kondycja wynikała najczęściej z warunków przechowywania, niestety w najgorszym stanie zazwyczaj znajdowały się nieeksponowane obrazy, zmagazynowane w pomieszczeniach pomocniczych obiektów sakralnych. Techniki wykonania konserwowanych obrazów były bardzo różne - przeważały obrazy olejne, różne były również rodzaje podobrazii - obok najczęściej spotykanego płótna lnianego, konserwowałem wiele obrazów wykonanych na podobraziach twardych jak: deski, płyty pilśniowe, tektury, szkło (witrochromia), miedź, aż po nowoczesne podobrazia wykonane w sposób niekonwencjonalny z różnych materiałów, w tym syntetycznych. Często obrazy były wcześniej poddane zabiegom konserwatorskim lub naprawom, których poziom wykonawczy był bardzo zróżnicowany.

Ze względu na problematykę dzieła habilitacyjnego wskazałbym wcześniejsze prace przy obrazach wielkoformatowych: „Ukrzyżowanie” z ołtarza głównego kościoła franciszkańskiego p.w. Wszystkich Świętych we Włocławku autorstwa Adama Stępnia (ucznia Jacka Malczewskiego). Z niejasnych przyczyn nowy, będący jednocześnie zasuwą obraz namalowany specjalnie do ołtarza głównego, wykonano na zbyt małym podobraziu - powinien być wyższy o 40 cm - w praktyce powodowało to niemożność użytkowania go jako zasuwę przez ostatnie pięćdziesiąt lat. Podczas wykonywania koniecznych prac konserwatorskich zwróciłem wtedy uwagę na możliwości, jakie stwarza w podobnych przypadkach właściwie dobrana metoda dublażu. Tematyka obrazów wielkoformatowych pojawiała się w mojej praktyce od początku – pierwszym obrazem wielkoformatowym, przy którym miałem okazję pracować było dzieło Tomasza Dolabelli "Męczeństwo Dominikanów Sandomierskich" - prace realizowane były na zajęciach z metodyki konserwacji malarstwa sztalugowego w grupie piętnastu studentów pod kierunkiem wówczas mgr. D. Markowskiego. Kilka lat później, jako młody asystent, w czteroosobowym zespole, którym kierowała Pani Profesor M. Roznerska, dokończyliśmy te prace. Również w naszym Zakładzie w ramach prac dyplomowych przeprowadzane są konserwacje obrazów wielkoformatowych, ich problematyka jest niezwykle zróżnicowana i stanowi zawsze wyzwanie zarówno dla studentów jak i prowadzących<sup>54</sup>. W mojej praktyce zawodowej spotkałem się z obrazami wielkoformatowymi jeszcze kilkakrotnie, często były to obrazy z ołtarzy głównych różnych kościołów, przeprowadziłem również konserwację i restaurację dwóch obrazów Włodzimierza Łuskiny, ucznia Matejki, o formatach ok. 3x4 m, na podobraziach łączonych – „List pochwalny” i „Wtargnięcie do świątyni” (2003) ze zbiorów prywatnych.

<sup>54</sup>„Polonia” F. Pautscha, „Kopia Guerniki Picassa” W. Fangora, „Odpoczywający rybacy” O. Priebe.

Innym zagadnieniem konserwatorskim, z którym zetknąłem się w mojej praktyce zawodowej jest problem konserwacji obrazów kultowych ozdobionych „sukienkami”, które, z punktu widzenia konserwatora czy historyka sztuki, z jednej strony zasłaniają bezpowrotnie część kompozycji, a z drugiej przez sposób montażu powodują zniszczenia warstwy malarskiej i podobrazia. Jako reakcja na pojawiającą się modę umieszczania sukienek po przeprowadzeniu prac konserwatorskich nie na obrazie a w osobnych gablotach w jego pobliżu, zdarzyło mi się rozwiązywać kilkakrotnie ten problem w inny sposób - poprzez zastosowanie podobrazia zastępczego dla sukienki mocowanego na zawiasach do ramy lub innego elementu, co umożliwiła prezentowanie obrazów z sukienkami i bez nich tak, aby te dodatkowe, związane historycznie z obrazem dekoracje mające uświetnić obraz, wykonane często przez wysokiej klasy złotników z materiałów szlachetnych, nie musiały z nim konkurować lub pozostać bez właściwego kontekstu. Pierwszy raz zastosowałem to rozwiązanie przy obrazie „Święta Rodzina” z kościoła parafialnego w Niemysłowie w roku 1998, a także m. in. w obrazie „Św. Józef z Dzieciątkiem Jezus” z ołtarza bocznego w kościele p.w. Św. Hieronima i Wszystkich Świętych w Raciążku (2007).

Osobny niejako temat stanowią prace konserwatorskie przy obrazach nowoczesnych i współczesnych wykonanych zarówno w technikach tradycyjnych jak i nietypowych. Sporadyczny początkowo kontakt z takimi obiektami, dzięki podjęciu tej problematyki w rozprawie doktorskiej, przerodził się w jedną z zawodowych specjalności i pasji. W pracy doktorskiej skoncentrowałem się na badaniach budowy technicznej i diagnostyce stanu zachowania – stanowiących jak się wydaje najpoważniejsze problemy w przypadku obrazów abstrakcyjnych, szczególnie z nurtu malarstwa materii, nie posiadających odpowiedniej dokumentacji oraz na projektowaniu przyszłych prac. Postulowałem przy tej okazji wprowadzenie dokumentacji tego typu obiektów przez wykonywanie skanów 3D (pierwsze takie skany wykonałem w 2005 r.). Efekty tych teoretycznych rozważań miałem okazję weryfikować jako prowadzący ich konserwację w ramach zajęć dydaktycznych. Pracom poddanych zostało 6 z ośmiu badanych wcześniej prac Aleksandra Kobzdeja z cyklu „Szczeliny” oraz, również wcześniej badany, największy ze znanych mi „Hors cadre No 53”<sup>55</sup>. Poczynione w ramach badań spostrzeżenia i oceny okazały się prawidłowe a przeprowadzone działania przyczyniły się do rozwoju metodyki konserwacji takich obrazów i umożliwiły podjęcie dalszych wyzwań w ramach zajęć dydaktycznych<sup>56</sup>, własnych realizacji<sup>57</sup> i konsultacji dla konserwatora CSW<sup>58</sup> przy bardziej

---

<sup>55</sup>A. Cwynar „Obraz Hors cadre nr 53, Aleksander Kobzdej 1971 Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy; Obraz Żółta szczelina Aleksander Kobzdej 1967 Muzeum Okręgowe w Toruniu”, pr. dypl., UMK 2012

<sup>56</sup>5 obrazów z cyklu „Pejzaże abstrakcyjne” i „Hors cadre nr 38” i „Hors cadre nr 44”.

<sup>57</sup>„Wgłębienie nr 26” i „Hors cadre nr 45”.

<sup>58</sup>Współpraca w tej materii z kolegą z rodzimego Zakładu dr. M. Wachowiakiem przy bardziej skomplikowanych zabiegach, przykładem mogą być działania przy obrazie Rafała Bujnowskiego „Skórka”, opisane we wspólnych artykułach: *Konserwatorsko-artystyczne transgresje*, AUNC Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo T. XLV s. 13-39 i *Conservation-artistic transgressions. Ethical issues related to conservators*

skomplikowanych realizacjach. Poza pracami przy obrazach Kobzdeja uczestniczyłem w różnej formie w wielu trudnych zadaniach konserwatorskich przy obiektach sztuki nowoczesnej: Stażewskiego, Wróblewskiego, Kantora, Lenicy, Fangora, Nachta-Samborskiego, Borysowskiego, Sterna i innych twórców<sup>59</sup>.

Dużą i ważną część mojego dorobku stanowi konserwacja i restauracja wnętrz zabytkowych – zarówno świeckich jak i sakralnych. Prace, które prowadziłem dotyczyły zarówno dekoracji ścian jak i wyposażenia wnętrz. Do najważniejszych realizacji tego typu obiektów zaliczyć mogę rewitalizację Sali Zebrań w dawnej Remizie Straży Ogniowej we Włocławku (2002-2003). Materiały ikonograficzne pochodzące z epoki były podstawą wykonania rekonstrukcji wystroju malarskiego wnętrza wspomnianej Sali - w ramach przeprowadzonych badań oryginalne opracowania odnaleziono jedynie w najbliższym sąsiedztwie malowidła „Wyjazd do pożaru”. W zestawieniu z jedyną istniejącą fotografią wnętrza udało się opracować projekt rekonstrukcji wystroju. Należy dodać, że pierwotny wystrój malarski, łącznie z centralnym malowidłem „Wyjazd do Pożaru” w przypadku tego wnętrza stanowiły organicznie ze sobą związane estetyczne dopełnienie tego jednego z najważniejszych wnętrz reprezentacyjnych Włocławka z początku XX w<sup>60</sup>. Kolejnym wnętrzem we Włocławku, które udało mi się zrewitalizować niemal w całości jest kościół poreformacki p.w. Wszystkich Świętych (obecnie OFM) we Włocławku, gdzie przez 13 lat (1998 – 2011) działalności przeprowadziłem prace przy 90% rokokowego wyposażenia (droga krzyżowa, ambona, pięć ołtarzy, intarsjowana boazeria, drobne sprzęty i elementy dekoracji) oraz ściennych dekoracjach malarskich świątyni i obrazach zdobiących wnętrza klasztoru. Dumny jestem również z kolejnej realizacji, prowadzonej we Włocławku przez 3 lata (2007-2009) – rewitalizacji wnętrz w Pałacu Biskupów – sali jadalnej, pokoju przyjęć, sali reprezentacyjnej, kaplicy i biura Biskupa. Podobne prace prowadziłem również w dawnej sali restauracyjnej pasażerów II klasy na dworcu kolejowym w Aleksandrowie (obecnie biblioteka)<sup>61</sup>(2014) oraz w klatce schodowej secesyjnej kamienicy w Łęborku przy ul. Wolności 71 (2013-2014)<sup>62</sup>.

---

*participation within artistic action questioning or redefining objects' integrity* [w:] *Current Technical Challenges in the Conservation of Paintings*, ed. A. Barros D'Sa, L. Boneet al., London, 2015, p.99-112.

<sup>59</sup> W ramach dydaktyki i realizacji własnych.

<sup>60</sup> Za wykonanie prac konserwatorskich i restauratorskich oraz rekonstrukcję dekoracji Sali Zebrań dawnej Remizy we Włocławku w 2003 otrzymałem wyjątkowe wyróżnienie - brązowy medal „Za zasługi dla pożarnictwa”

<sup>61</sup> Prace te przedstawiono w wystąpieniu „Wybrane wnętrza reprezentacyjne dawnego Włocławka i Aleksandrowa Kujawskiego – dzieje i konserwacja” na konferencji „Ochrona dziedzictwa kulturowego na terenie województwa kujawsko – pomorskiego. Doświadczenie, stan obecny, perspektywy, zorganizowanej przez Urząd Marszałkowski Województwa Kujawsko – Pomorskiego, 2014 oraz w artykule „Wokół problematyki rekonstrukcji konserwatorskiej – wybrane wnętrza reprezentacyjne dawnego Włocławka i Aleksandrowa Kujawskiego – dzieje i konserwacja” [w:] *Ochrona dziedzictwa kulturowego na terenie województwa kujawsko – pomorskiego*, red. S. Łaniecki, Bydgoszcz 2014, s. 210-230.

<sup>62</sup> W pracach restauratorskich w tym obiekcie wykorzystano technikę cyfrową do odtworzenia pierwotnego wyglądu elementów dekoracji - na podstawie zdjęć cyfrowych odsłoniętych relikwów wykonano cyfrowo rekonstrukcje, które przenoszono na ścianę przy pomocy rzutnika. Prace otrzymały nominację do finału konkursu "Modernizacja Roku

Rzeźby polichromowane to kolejna grupa dzieł, przy których pracowałem - najczęściej były to drewniane i złoczone/srebrzone figury stanowiące w przeważającej części dopełnienie wystroju ołtarzy lub funkcjonujące samodzielnie, albo jako zespoły rzeźbiarskie, jak na przykład XVII-wieczna grupa Ukrzyżowania z łuku tęczowego w Raciążku (2003-2004). Przeprowadzałem również prace przy rzeźbach współczesnych wykonanych z tworzyw sztucznych, np. z laminatów epoksydowych, jak rzeźba plenerowa „Tulipan” Henryka Sobczyka z 1973 r. ze skweru na Al. Jana Pawła II w Toruniu - jako projekt niskobudżetowy ratujący usuwane z przestrzeni urbanistycznej rodzimego miasta „relikty niedalekiej przeszłości” – w tym wypadku pokłosie konkursu rzeźbiarskiego z okresu PRL (2013). Sporadycznie wykonywałem prace przy obiektach wykonanych z naturalnego lub sztucznego kamienia bądź polichromowanego gipsu, jak np. piękna XIX-wieczna płaskorzeźba „Adoracja Dzieciątka” pochodząca z Wenecji, naśladująca styl Andrei della Robbia z Mikorowa k. Słupska (2016). Doświadczenia zdobyte w szkole nyskiej pomogły mi również w pracach rekonstrukcyjnych i stricte rzeźbiarskich – wykonałem kopię rzeźbiarską ze sztucznego kamienia figury anioła z bramy klasztornej we Włocławku (2010) – na podstawie fotografii archiwalnej i zachowanej, aczkolwiek w bardzo złym stanie, figury drugiego anioła, którą również konserwowałem; jestem również autorem płaskorzeźby „Zwiastowanie” stanowiącej zasuwę cudownego obrazu Matki Bożej Łaskawej Niezawodnej Pomocy z kościoła p.w. Wszystkich Świętych (OFM) we Włocławku (2011).

Samodzielnie lub w zespołach konserwatorskich uczestniczyłem w konserwacji i restauracji kilkunastu nastaw ołtarzowych: polichromowanych i złoczonych, jak również niepolichromowanych wykańczanych woskiem (ołtarze poreformackie). Konserwacja nastaw ołtarzowych to problem złożony z wielu względów: gabaryty zabytku, problemy związane z rozkładem mas, czyli statyką często zaatakowanych przez owady konstrukcji drewnianych, niekiedy skomplikowane systemy zawiasów lub zasuw po wielu modyfikacjach, stosunkowo często przeprowadzane dyslokacje i rearanżacje, czyli zagadnienia trudne i należące do bardzo różnych dziedzin. Jednym z przykładów takich problematycznych z wielu względów realizacji może być ołtarz Św. Anny z Wejherowa - podzielony po przebudowie stropem nowo wybudowanej nawy bocznej na dwa - dolny, pozbawiony zwieńczenia i górny z nowym wezwaniem, przearanżowany z tegoż zwieńczenia. Inny przykład to ołtarz Najświętszego Sakramentu w kościele klasztorным OFM p.w. Wszystkich Świętych we Włocławku, gdzie - podobnie jak w Wejherowie - rozbudowa nawy bocznej spowodowała nową aranżację przeniesionego tam w latach pięćdziesiątych ołtarza, któremu zmieniono wezwanie i w sposób amatorski przebudowano - ołtarz ten z wolnostojącego stał się przyściennym i poprzez dobudowanie między innymi nieproporcjonalnych schodów wraz z drzwiami i niszą, umożliwił wystawianie Najświętszego Sakramentu. Projekt, który zrealizowałem przewidywał aranżację, która dopasuje kompozycyjnie zbyt mały ołtarz do nowego zadania oraz wielkości niszy

---

2015" za realizację zadania: "Konserwacja malowideł, stolarki okiennej oraz balustrady schodów kamienicy przy Alei Wolności 71 w Łęborku", znalazły się na też liście obiektów w I etapie "Polska się modernizuje 2015".

zamykającej nawę boczną. Ostatecznie udało się przeforsować powrót do koncepcji ołtarza wolnostojącego oraz wprowadzenia zmian w sposób odwracalny: podniesiono go przy pomocy dodanego, dopasowanego podestu, co lepiej organizowało przestrzeń tej części nawy, natomiast zwiększenie liczby osi z trzech do pięciu zrealizowano przez dobudowanie po jednej dodatkowej niszy z obu stron antepedium. Działania te pozwoliły osiągnąć zamierzone poprawienie relacji pomiędzy ołtarzem i łukami arkad wyznaczającymi przestrzeń wschodniej ściany nawy. Nisze stanowiące kopie istniejących oraz podest zostały dobudowane w sposób odwracalny, z zastosowaniem usuwalnych łączników, bez spoin klejowych, umożliwiając w przyszłości w sposób bezinwazyjny ewentualny demontaż dodanych elementów. Oczywiście w ramach podjętych prac przeprowadzono pełen zakres prac konserwatorskich i restauratorskich przy wszystkich oryginalnych elementach ołtarza, włącznie z obrazem stanowiącym jego część centralną. Pokrewną problematyką zajmowałem się pracując przy innych elementach wyposażenia zabytkowych wnętrz: ambon, konfesjonatów, mebli, boazerii, drzwi - również intarsjowanych.

Samodzielnie lub w zespołach konserwatorskich przeprowadzałem prace przy zabytkach malarstwa ściennego wykonanego w różnych technikach i pochodzącego z różnych okresów - od gotyku, jak spektakularne „Ukrzyżowanie z Drzewem Jessego” z prezbiterium katedry Ś.Ś. Janów w Toruniu, którego konserwacja trwała z przerwami od momentu odkrycia, czyli od 1905 r. i dopiero prace, w których brałem udział, wykonywane pod kierunkiem prof. M. Roznerskiej ją zakończyły<sup>63</sup>(1997-98), po malowidła wykonane na początku XX w., jak omówiony wyżej „Wyjazd do pożaru” z Sali Zebrań we Włocławku (2002) czy neoklasyczne malowidło na suficie sieni kamienicy w Łęborku ul. Wolności 71 (2013-2014).

### **Działalność badawczo-konserwatorska**

W toku prowadzonych badań oraz prac konserwatorskich i restauratorskich, współtworząc podstawy metodyki naszego zakładu<sup>64</sup> – proces ten trwa do dnia dzisiejszego - napotykałem różne problemy, a ich rozwiązania poszukiwałem na wiele sposobów - przeprowadzając próby na modelach, prowadząc prace magisterskie na wybrane tematy, prowadząc badania w ramach projektów statutowych, grantów wewnętrznych i zewnętrznych. Prowadzę badania metod i środków, przeprowadzania zabiegów, przydatności i prób adaptacji do celów konserwatorskich urządzeń i technologii z wielu dziedzin.

<sup>63</sup> Prace otrzymały II nagrodę w konkursie „Dzieło roku 1999”.

<sup>64</sup> M. in. współuczestnicząc w opracowaniu i realizacji grantu „Innowacyjny program nauczania nowo powstałego Zakładu Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej” (Fundusz Stypendialny i Szkoleniowy, Działanie V, Rozwój Polskich Uczelni 2008).



Najszerszym polem badawczym są badania materiałów i metod stosowanych w konserwacji sztuki nowoczesnej. W ramach tej tematyki zrealizowałem wraz z prof. D. Markowskim i dr. M. Wachowiakiem m.in. grant UMK nr 422-ZZ *Problemy konserwatorskie płaszczyzn monochromatycznych w obrazach nowoczesnych* (2010) czy w ramach badań statutowych *Ocena mikroskopowa w świetle VIS oraz UV warstw malarskich obrazów nowoczesnych i współczesnych, z uwzględnieniem spoiw syntetycznych i środków stosowanych w konserwacji tego typu obiektów* i *Folia jako środek wyrazu artystycznego w dziełach sztuki nowoczesnej – problematyka konserwatorska* (2018).

Ze względu na specyficzną ścieżkę naukową, którą przebyłem, obok strony estetycznej, w sposób szczególny traktuję niekiedy bardzo skomplikowaną problematykę konstrukcyjną dzieł sztuki. Badając w ramach pracy doktorskiej obrazy Aleksandra Kobzdeja i później, przy prowadzeniu prac dyplomowych przy jego obrazach oraz w ramach własnej praktyki zawodowej, zwróciłem uwagę na delikatność konstrukcji jego dzieł z nurtu malarstwa materii - niektórych „Szczelin” oraz wszystkich obrazów cyklu „Hors cadre”. Podobny problem, przy diametralnie innej budowie technicznej, zaobserwowałem pracując z obrazami Kierzkowskiego z cyklu „Fakturowce” - zgodnie z logiką okazało się, że im większy format, tym większe problemy ze stabilnością kształtu. Na potrzeby takich prac opracowałem koncepcję podobrazia pomocniczego osadzonego w tradycji maruflażu, polegającą na wsparciu osłabionej konstrukcji podłoża oryginalnego nowym, dodatkowym podobrazem, mogącym z powodzeniem przenosić momenty sił powstające w tych dziełach, połączonego z oryginałem w sposób odwracalny (np. magnesy neodymowe jako element stabilizujący stalowe części obrazu strukturalnego B. Kierzkowskiego „Kompozycja fakturowa” w ramach pracy dyplomowej A. Brzóstowicz, 2018). W ramach badań statutowych i prowadzonych przeze mnie indywidualnie prac konserwatorskich oraz studenckich prac dyplomowych i magisterskich pod moim kierunkiem nad opracowaniem nowych metod wykonywania podobrazia pomocniczych dla obrazów wykonanych technikami nietypowymi, m.in. przy zastosowaniu skanowania 3D (Konica Minolta VI-910, Faro Platinum Arm z Faro Laser Scanner oraz skanerów wykorzystujących światło białe) wykonane zostały modele z wysokogatunkowych żywic epoksydowych i tkanin węglowych oraz innych zaawansowanych technologicznie materiałów z zastosowaniem techniki infuzji<sup>65</sup>. Podobrazia

<sup>65</sup>J. Kisielewska, *Elementy metalowe w malarstwie współczesnym oraz wybrane zagadnienia ich konserwacji na przykładzie obrazów Bronisława Kierzkowskiego oraz innych artystów z nurtu malarstwa materii*, praca magisterska pod kierunkiem prof. dr. hab. D. Markowskiego, przy współpracy dr K. Wantuch-Jarkiewicz z Pracowni Konserwacji Zabytków Metalowych, UMK Toruń 2012; J. Kisielewska, *Konserwacja i restauracja obrazu „Kompozycja fakturowa nr 532” Bronisława Kierzkowskiego*, praca dyplomowa pod kier. prof. dr. hab. D. Markowskiego i dr. S. A. Kamińskiego UMK Toruń 2012; A. Warszewska, *Podłoża konstrukcyjne dla obiektów niestabilnych, o niskiej sztywności na przykładzie „Hors cadre nr 38 i 44” Aleksandra Kobzdeja*, praca magisterska pod kier. prof. dr. hab. D. Markowskiego, przy współpracy dr. S. A. Kamińskiego, UMK Toruń 2009 oraz A. Warszewska, *Konserwacja-restauracji dwóch obrazów przestrzennych Aleksandra Kobzdeja nr 38 i 44 z cyklu „Hors cadre”*, pod kier. prof. dr. hab. D. Markowskiego, dr. S. A. Kamińskiego oraz mgr J. Arszyńskiej, UMK Toruń 2009; A. Warszewska, D. Markowski, S.A. Kamiński, *Podłoża konstrukcyjne dla obiektów niestabilnych, o niskiej sztywności na przykładzie „Hors cadre nr 38 i 44” Aleksandra Kobzdeja*, „Ochrona zabytków” nr 1-4/2010, s. 105-121; A. Cwynar, *Obraz „Hors*



takie zaprojektowałem do kilku obrazów Kobzdeja i Kierzkowskiego<sup>66</sup>, ich konstrukcja była bardzo różna i zależała od konstrukcji obrazu. Jedno z ostatnich takich podobrazii zaprojektowałem i wykonałem w ramach prac konserwatorskich i restauratorskich do obrazu Kobzdeja „Hors cadre nr 45” (2018) - obraz zeskanowano w technice 3D z wykorzystaniem światła białego, następnie przygotowano blok z drewna balsy<sup>67</sup> (sklejając krawędziaki) i wyfrezowano, posługując się skanem, na frezarce CNC, dzięki czemu powstało podobrazie pomocnicze doskonale dopasowane do przestrzennej budowy oryginału, będące jednocześnie konstrukcją stabilizującą oryginalne podobrazie oraz barierą przeciwwilgociową. Nieco podobną technologię wykorzystałem wcześniej podczas konserwacji XVII-wiecznego krucyfiks z elewacji kościoła pw. Św. Stanisława w Brześciu Kujawskim. Zabytek nie mógł pełnić dalej swojej funkcji, został poddany pracom konserwatorskim (2014), natomiast sporządzone skany 3D oryginału posłużyły do wykonania kopii w drewnie wzbogaconej o rekonstrukcję polichromii, wykonaną na podstawie wyników badań oryginalnej rzeźby. Kopia została umieszczona na elewacji, natomiast oryginalna rzeźba po konserwacji zdobi (bezpiecznie) wewnątrz kościoła. Jestem w trakcie przygotowywania szerszego opracowania problematyki użycia skanerów 3D i obrabiarek CNC przy konserwacji dzieł sztuki, do czego wstępem była prowadzona przeze mnie praca magisterska Magdaleny Lewkowicz „Przegląd wybranych technik cyfrowych i ich zastosowanie w popularyzacji, dokumentacji i ochronie dziedzictwa kulturowego (UMK 2016). Kolejnym projektem badawczym powiązany z tą tematyką jest analiza powierzchni obrazów sztalugowych techniką 3D jako element diagnostyki konserwatorskiej oraz narzędzie pozwalające zobiektywizować ocenę wpływu zabiegów konserwatorskich na zmiany charakteru warstwy malarskiej (2017). W wyniku naturalnych procesów starzenia, pod wpływem czynników zewnętrznych oraz podczas przeprowadzania zabiegów konserwatorskich powierzchnia obrazów sztalugowych zmienia się – część tych zmian możemy obserwować okiem nieuzbrojonym, jednak trudno w ten sposób ocenić i porównać zachodzące procesy, nawet w obrębie jednego obiektu. Celem badań było przeprowadzenie prób wykorzystania technik 3D do badania powierzchni obrazów sztalugowych w celu przeprowadzenia diagnostyki konserwatorskiej, jak i oceny bezpieczeństwa i skuteczności przeprowadzanych w przeszłości i obecnie zabiegów konserwatorskich i restauratorskich. W ramach badań wykonano skany 3D lica i odwrocia wybranego obrazu Aleksandra Kobzdeja „Hors cadre nr 47”, przeprowadzono analizę ich

---

*cadre nr 53”, Aleksander Kobzdej 1971 Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy; Obraz „Żółta szczelina” Aleksander Kobzdej 1967 Muzeum Okręgowe w Toruniu, praca dyplomowa pod kier. prof. dr. hab. D. Markowskiego, przy współpracy dr. S. A. Kamińskiego, UMK Toruń 2012; Kamiński S. A., Wachowiak M., *Conservatio nissues related to the use of auxiliary supports in the treatment of modern paintings with untypical technical structures – as in works from the series „Horscadre” by Aleksander Kobzdej* [w:] *Current challenges in Paintings Conservation*, Archetype Publications Ltd, London 2014, pp. 113-123; S. A. Kamiński, *Wykorzystanie techniki infuzji do budowy podobrazii pomocniczych na przykładzie obrazu Aleksandra Kobzdeja Hors cadre Nr 53*, [w:] *Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, T. 46, Toruń 2015,*

<sup>66</sup>A. Brzóstowicz, *Praca konserwatorsko-artystyczna: Konserwacja Kompozycji fakturowej nr 223 Bronisława Kierzkowskiego*, praca dyplomowa pod kierunkiem dr. S. A. Kamińskiego, UMK Toruń 2017-2018.

<sup>67</sup>Wybrano drewno balsy ze względu na jego lekkość i stabilność.

przydatności do oceny stanu zachowania oraz skuteczności wykonanych zabiegów konserwatorskich. Ponadto w ramach badań statutowych opracowuję system dokumentacji i analizy powierzchni warstw malarskich w obrazach sztalugowych i rzeźbach polichromowanych w technice 3D umożliwiającego wirtualne projektowanie oraz uzupełnianie ubytków *in situ* z zastosowaniem druku 3D (rozpoczęte w 2017).

W związku z doświadczeniami w indywidualnych pracach konserwatorskich jak i tych prowadzonych w ramach prac dyplomowych opracowałem nowy system bezpiecznego rozprężania płócien - podobrazii obrazów nowoczesnych, w tym dwustronnych oraz wielkoformatowych (badania statutowe 2016), który przygotowujemy jest do wdrożenia, a opiera się na innowacyjnym programowanym systemie samonapinającym, który został wykorzystany m.in. w dziele habilitacyjnym – do obrazu "Wprowadzenie Arki Przymierza do Jerozolimy" oraz - podobne rozwiązanie zastosowano w nietypowym wieloczęściowym krośnie obrazu A. Kobzdeja „Obraz wypełniony szczeliną”<sup>68</sup>. Osobnym problemem konserwatorskim jest oprawa umożliwiająca ekspozycję obrazów dwustronnych – w ramach prac dyplomowych opracowano system krosno-ramy - z naprężeniem zastosowany w obrazach dwustronnych na płótnie: Stanisława Borysowskiego „Portret mężczyzny – awers, kompozycja – rewers” (praca dyplomowa B. Karwackiej 20..) i bez naprężenia – „Anioł stróż” (praca dyplomowa A. Kapelli 2017) „Abstrakcja”(praca dyplomowa K. Machałek 2018).

W ostatnim okresie niejako na marginesie swoich głównych zainteresowań zawodowych staram się również zajmować problematyką konserwatorską zabytków techniki, głównie motocykli - badam autentyczność zabytkowych pojazdów, przeprowadzam prace konserwatorskie i restauratorskie, prowadziłem pracę magisterską pt. „Zarys problematyki konserwacji zabytkowych motocykli<sup>69</sup>” K. Machałek (UMK 2018), z której obecnie przygotowujemy jest publikacja, staram się upowszechniać w kraju i za granicą w środowiskach zajmujących się tymi zagadnieniami zasady etyki konserwatorskiej<sup>70</sup>.

W 2018 r. otrzymałem Indywidualne wyróżnienie Rektora UMK za osiągnięcia uzyskane w dziedzinie naukowo – badawczej w 2017 r.

## **Działalność w obszarze wykonywania badań i ekspertyz**

Większość zleczanych badań i ekspertyz wykonywałem w związku z prawdopodobnym występowaniem pierwotnych polichromii lub monochromii we wnętrzach świeckich i sakralnych zabytków architektury. Zleceniodawcami byli gospodarze lub administratorzy tych obiektów, ewentualnie firmy budowlane wykonujące w zabytku prace, jednak inspiratorem ich

<sup>68</sup>Dyplom J. Gorzałczany - w trakcie prac.

<sup>69</sup>Praca została nominowana do nagrody im. doc. Leonarda Torwirta.

<sup>70</sup>W przygotowaniu jest szersza publikacja dotycząca tej problematyki.

przeprowadzenia były zwykle lokalne służby konserwatorskie. Badania zazwyczaj stanowiły część przygotowań do realizacji większych projektów konserwatorskich i restauratorskich lub budowlanych. Dotyczyły często również oryginalnych elementów pierwotnego wystroju, jak na przykład sztukaterii, stolarki okiennej lub drzwiowej, przeszkleń i innych oraz sposobu ich pierwotnego wykończenia. Zwykle prace te powinny poprzedzać działania konserwatorskie i często tak właśnie było, że wspomnę działania we Włocławku w kościele i klasztorze OFM czy w Sali Zebrań dawnej remizy Straży Ogniowej lub w krużgankach klasztoru Kapucynów w Białej Podlaskiej, ale zdarzało się też, że mimo istniejących badań, które przecież mają charakter statystyczny i często obejmowały niewielki procent powierzchni, podczas prac obejmujących 100% powierzchni ścian i sufitów odkrywano - relikty pierwotnych opracowań, na które nie natrafiono we wcześniejszych badaniach<sup>71</sup>, lub w międzyczasie pozyskano swego rodzaju dokumentację (np. pocztówkę z epoki) i na tych podstawach wykonywano nowy projekt, zakładający dodatkowo rekonstrukcję ponad dwustu brakujących elementów dekoracji sztukatorskiej, z bardzo poważnymi zmianami zakładanej pierwotnie kolorystyki - tak zdarzyło się w dawnych pomieszczeniach restauracji dla pasażerów II kategorii a obecnie biblioteki aleksandrowskiego dworca kolejowego. Badania przez ponad 100 lat zamalowanych i przypadkowo odkrytych podczas remontu dekoracji malarskich krużganków poreformackiego klasztoru w Białej Podlaskiej były podstawą do stworzenia projektu, który umożliwi w swoim zamyśle - z jednej strony objęcie opieką zespołu unikatowych malowideł ściennych, a z drugiej - włączenie go w obieg świadomości społeczności lokalnej i turystów, nie mających możliwości kontaktu z tym zabytkiem w ramach zamkniętej na osoby z zewnątrz formuły klasztoru Kapucynów<sup>72</sup>. Kolejnym moim szerszym opracowaniem, na podstawie którego prowadzone były zakończone niedawno prace konserwatorskie i restauratorskie, jest projekt konserwatorski dotyczący budynku dworca kolejowego w Kwidzynie z zachowanymi oryginalnymi boazeriami, ciekawymi dekoracjami malarskimi, zabytkową stolarką okienną i drzwiową. Zrealizowanym przeze mnie w ramach późniejszych prac projektem konserwatorskim było opracowanie dotyczące secesyjnej dekoracji klatki schodowej w kamienicy w Lęborku, gdzie obok malowideł patronowych występowały sceny figuralne, szczególnie zwracająca uwagę, inspirowana być może twórczością Alfonsa Muchy „Kobieta ważka”.

Wykonałem też na zlecenie służb konserwatorskich liczne badania pierwotnych dekoracji malarskich: zakrystii kościoła p.w. Archanioła Michała przy dawnym klasztorze dominikanów w Brześciu Kujawskim, w budynku dawnej kręgielni w Ciechocinku czy w kościele parafialnym w Aleksandrowie Kujawskim. Szczególnie istotna jest ta ostatnia realizacja - mam nadzieję, że to

---

<sup>71</sup>Zabytkowy dworzec w Aleksandrowie Kujawskim. Historia, inwentaryzacja konserwatorska, badania, program prac konserwatorskich, projekt budowlany, praca zbiorowa pod kier. H. Rumińskiej, Toruń 2011, maszynopis.

<sup>72</sup>Badania, historia obiektu oraz projekt konserwatorski zostały zaprezentowane na wykładzie połączonym z prezentacją multimedialną w czasie konferencji prasowej dot. prac prowadzonych w klasztorze OO. Kapucynów w Białej Podlaskiej (film wraz z prezentacją dostępny jest na stronie: [www.antoni-kapucyni.pl/poznobarokowe-polichromie-w-klasztorze/](http://www.antoni-kapucyni.pl/poznobarokowe-polichromie-w-klasztorze/) - dostęp 25.03.2019)

właśnie moje badania, w wyniku których odkryłem ciekawą dekorację malarską wschodniej ściany prezbiterium, przyczyniły się do zmiany koncepcji wyburzenia tej części kościoła i wybudowania jej od nowa z przemieszczeniem w celu powiększenia nawy. Ostatecznie na szczęście wybrano wariant niejako odwracalny - rozbudowania transeptu, co oszczędziło w maksymalnym stopniu substancję zabytkową. Kontynuacją prac podjętych w Lęborku są badania dekoracji malarskich i pierwotnych opracowań stolarki w trzech kamienicach w Słupsku. Prace te z czasem, mam nadzieję, przyczynią się do odtworzenia w jakimś zakresie ciekawych dekoracji malarskich klatek schodowych w tych budynkach. Przez pewien okres bardzo intensywnie uczestniczyłem w działalności Diecezjalnej Komisji Konserwatorskiej opiekującej się wszystkimi zabytkowymi kościołami diecezji toruńskiej. Razem z ówczesnym Konserwatorem Diecezjalnym, Ks. prałatem Stanisławem Kardaszem i niekiedy z udziałem pracowników państwowych służb konserwatorskich wykonywaliśmy doroczne kontrole wyznaczonych przez Biskupa dekanatów, sporządzając wspólne protokoły dotyczące kondycji budynków, wyposażenia, najważniejszych zaleceń konserwatorskich. Niekiedy nasza działalność przyczyniała się do rozpoczęcia prac ratunkowych, czasami do korekty prowadzonych prac konserwatorskich, innym razem nawet do zmiany proboszcza. Protokoły kierowane były bezpośrednio do księdza Biskupa, sprawozdania do Ministerstwa Kultury, również w ramach działalności rzeczoznawczej.

Poważna część moich badań jest wykonywana przed sporządzeniem programu prac i w początkowej fazie prac dla określenia rzeczywistego, a nie tylko szacunkowego zakresu planowanych prac oraz stanu zachowania. Badania tego typu przeprowadziłem odnośnie każdego z konserwowanych przeze mnie dzieł. Dobrym przykładem zmian, jakich można doświadczyć na tym etapie, może być obraz „Uczta u Faryzeusza” z Muzeum Historycznego Miasta Gdańska (2015). Zakres oraz program stanowiły część dokumentacji przetargowej przygotowanej przez właściciela. Po rozpoczęciu prac wykonałem zdjęcia w UV i IR oraz odkrywkę, których wyniki wpłynęły na komisyjne wprowadzenie poważnych zmian w planowanym zakresie prac. Obraz po konserwacji i restauracji odzyskał (odsłoniętą spod przemalowań) ciekawą, siedemnastowieczną kompozycję z kurtyną odsłaniającą sceny w głębi przedstawienia.

Inną grupę badanych zabytków stanowiły obrazy, rzeźba polichromowana lub historyczne wyposażenie ruchome, jak na przykład nastawy ołtarzowe czy meble - istotne tutaj było stwierdzenie autentyczności oraz określenie, które z opracowań malarskich jest oryginalne, jaka była pierwotna kolorystyka, czy warstwy wtórne mają wartość artystyczną.

Osobną częścią mojej działalności jest nadzorowanie prac konserwatorskich. Wszystkie nadzory, które sprawowałem zakończyły się pozytywnym przyjęciem prac. Dotyczyły najczęściej polichromii lub monochromii ściennych, jak w Pałacu w Damnicy (2012-2013), w którym prace dotyczyły polichromowanego stropu, czy pierwotnej kolorystyki wnętrza, stolarki oraz fasady klasycystycznego Dworku Sierakowskich (2009), należącego do najstarszych zabytków budownictwa sopockiego, obecnie siedziby Towarzystwa Miłośników Sopotu. Wykonawca,

dzięki wprowadzeniu zmian do projektu prac, wynikających z wykonanych przeze mnie badań, odtworzył pierwotną kolorystykę wnętrz, co spotkało się z uznaniem lokalnych środowisk konserwatorskich i zaowocowało nagrodą Prezydenta Miasta Sopotu za wykonaną modernizację i rekonstrukcję. W Wejherowie nadzorowałem prace obejmujące dekorację sztukatorską i malarską loggii dworku należącego obecnie do Dyrekcji Lasów Państwowych (2016). Wyjątkowo sprawowałem nadzór konserwatorski nad pracami prowadzonymi przy architekturze ceglanej w Malborku (2011) czy w Kartuzach<sup>73</sup>, czasem przy zabytkowych wyprawach i wykończeniach ceramicznych, jak w Sopocie w klinice balneologicznej (2013) i w klasztorze OFM w Wejherowie – przy renowacji partii ścian pierwotnych części klasztoru zbudowanych jako konstrukcja szachulcowa z wyprawami wapiennymi (2015-2016).

### Działalność dydaktyczna

W ramach działalności dydaktycznej prowadzę zajęcia ze studentami IV, V i VI roku ze specjalizacji konserwacja malarstwa i rzeźby polichromowanej: pracownia konserwatorska – ćwiczenia, seminarium konserwatorskie (pracownia dyplomowa) i seminarium magisterskie. Wcześniej prowadziłem zajęcia z metodyki konserwacji malarstwa sztalugowego dla studentów II roku, konserwację malarstwa sztalugowego z III rokiem (w ramach zajęć przeprowadzono prace konserwatorskie i restauratorskie przy ok. 100 obrazach sztalugowych), z dokumentacji konserwatorskiej oraz wykład monograficzny i ćwiczenia na temat: „Ocena stanu zachowania i proste sposoby zakładania zabezpieczeń w malarstwie sztalugowym” w j. angielskim. Prowadziłem również wakacyjne ćwiczenia terenowe w: XVII – wiecznym drewnianym kościele p.w. Św. Mikołaja w Gąsawie (odkrycie, zabezpieczenie i konserwacja zachowawcza XVII – wiecznych malowideł ściennych pokrywających całą powierzchnię ścian i stropów); kościele parafialnym p.w. MB Zwycięskiej w Toruniu (odstąpienie, konserwacja i restauracja XIX – wiecznych malowideł ściennych w prezbiterium kościoła); klasztorze OFM i kościele p.w. Wszystkich Świętych we Włocławku (badanie występowania malowideł ściennych w kościele i klasztorze); w kościele p.w. Św. Jadwigi w Nieszawie - konserwacja gotyckiego malarstwa ściennego.

Jestem promotorem 5 prac dyplomowych teoretyczno-badawczych (w tym nominowana do nagrody w/w praca K. Machałek), współpromotorem i promotorem ok. 20 prac dyplomowych artystyczno-konserwatorskich (m.in. nagrodzona praca dyplomowa Agnieszki Cwynar, *Obraz „Hors cadre nr 53”, Aleksander Kobzdej 1971 Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy; Obraz „Żółta szczelina” Aleksander Kobzdej 1967 Muzeum*

---

<sup>73</sup> Wątpliwe sytuacje oraz ewentualne poszerzenie zakresu koniecznych badań konsultowano z Rzeczniczką Ministra Kultury w zakresie konserwacji detalu architektonicznego Panią mgr M. Rudy, pracownikiem Zakładu Konserwacji i Restauracji Rzeźby Kamiennej i Elementów Architektonicznych UMK

Okręgowe w Toruniu, UMK 2012; wyróżniona praca dyplomowa Teresy Więcko, *Konserwacja i restauracja obiektów Tadeusza Kantora „Kostium I” i „Kostium II” z Muzeum Sztuki w Łodzi*, UMK 2018) oraz recenzentem 19 prac magisterskich.

Stanisław Kozłowski 24.04.2018.