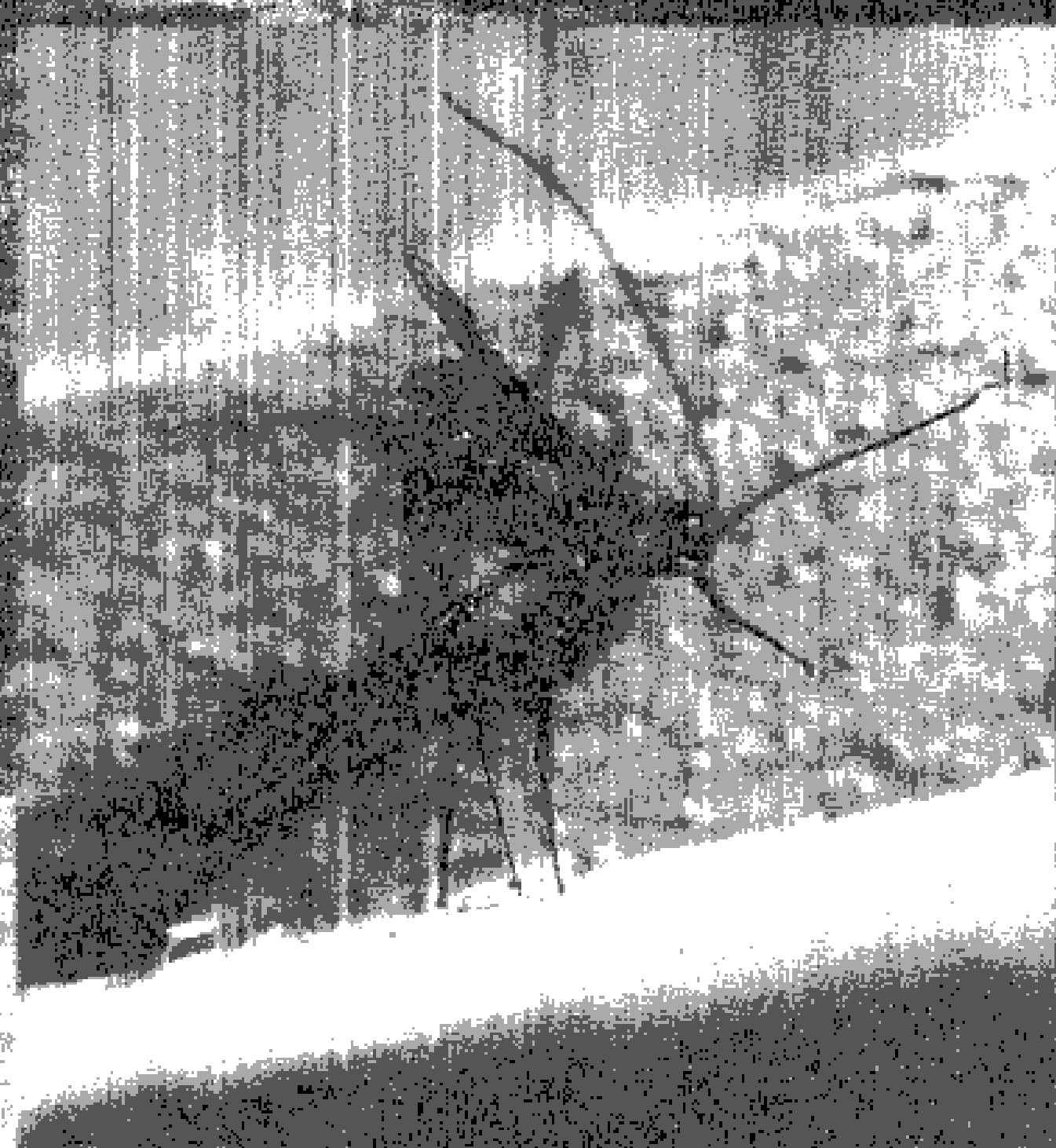


# Biuletyn

Vol.15 No 3-4 (58-59) 2004

Informacyjny Konserwatorów  
Dzieł Sztuki





---

## Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Borys Woźnicki

PROF. WOJCIECH KURPIA

2

---

## ARTYKUŁY

---

## Postępy w wykrywaniu ksylofagicznych owadów niszczących drewno zabytków w Polsce

ADAM KRZEWIŃSKI, TADEUSZ BIEGAŃSKI, JAN PIETKOWSKI  
KRZYSZTOF RYBKA, PIOTR WITOMSKI

4

---

## Wpływ powłok malarsko-lakierniczych na czas osiągnięcia przez drewno równowagi higroskopijnej

PAWEŁ KOZAKIEWICZ, IWOŃA BARYS, MARCEL JĘZUSZEK

12

---

## Werniksy i lakiery barwne do ochrony powierzchni posrebrzanych

JACEK SIACHERA

18

---

## Wpływ formaldehydu na stan zachowania szkieł przechowywanych i eksponowanych w warunkach muzealnych

ELŻBIETA GREJNER-WIŚNIOWA, ALCJA PUSOSKA

26

---

## Zastosowanie INAA do identyfikacji bieli ołowiowej w obrazach szkoły śląskiej z XV wieku

EWA PAŁCZYK, JUSTYNA OLSZEWSKA-SWIELLIK, KRZYSZTOF CHMIELEWSKI

32

---

## Ocena przydatności procedury ekstrakcji żelaza roztworem DTPA do celów konserwatorskich

BARBARA WAGNER, EWA BUŁSKA

DONATA RAMS, DANUTA JARMIŃSKA, WŁADYSŁAW SOBUCI

39

---

## Examination and Analytical Study for a Group of Late-Roman Coins in the Egyptian Museum in Cairo

M.A. GHONIM, E.M. HEIM

44

---

## Bogowie i konserwatorzy: o tym czego na ścianie nie widać

EWA ŚWIĘCKA

*Gods and Conservators:*

*on that which Cannot be Seen on the Wall*

TRANSLATION: PAUL BARFORD

48



**Gotycka antyfona na obrazie „Matki Boskiej z Dzieciątkiem”  
z kościoła p.w. Św. Św. Piotra i Pawła w Krakowie**

MAGDARZATA SUDZISŁA-GWIŁOWSKA

776

**Dwa barokowe obrazy „Chrzest Jezusa w Jordanie”  
oraz „Zmartwychwstanie” z empory organowej kościoła w Rogowie**

DAMIAN LIZIA

782

**Stonehenge**

– quasi-ewolucyjna optymalizacja megalitycznego kręgu

WITOLD MAREK PACZKOWSKI, KAROLINA KURCZ

790

**Ikona Św. Mikołaja**

DOROTA NODWALKA, VASILIOS LAMPROPOULOS

843

**Konserwacja dziedzictwa archeologicznego w Polsce:  
niektóre aktualne kwestie (cz. II)**

PAUL BARFORD

*Conservation of the Archaeological Heritage in Poland:  
some current issues (part II)*

TRANSLATION: PAUL BARFORD

855

**Wybrane zagadnienia związane z rekonstrukcją  
oprawy XV-wiecznego modlitewnika**

IZABELA ZAJĄC

877

**S P R A W O Z D A N I E**

**Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie**

– nadanie tytułu doktora honoris causa **Borysowi Woźnickiemu**

Warszawa, 23.II.2004

MICHAŁ HIEGLEN, ADAM MIJAŁ

935

**III Międzynarodowe Sympozjum Restauracji i Rekonstrukcji Ceramiki**

Wrocław, lipiec – sierpień 2004

Eda JĘDRZEJOWSKA

939

**denkmal 2004**

**Europejskie Targi Konserwacji Zabytków i Renowacji Miast**

Lipsk, 27-30 października 2004

977



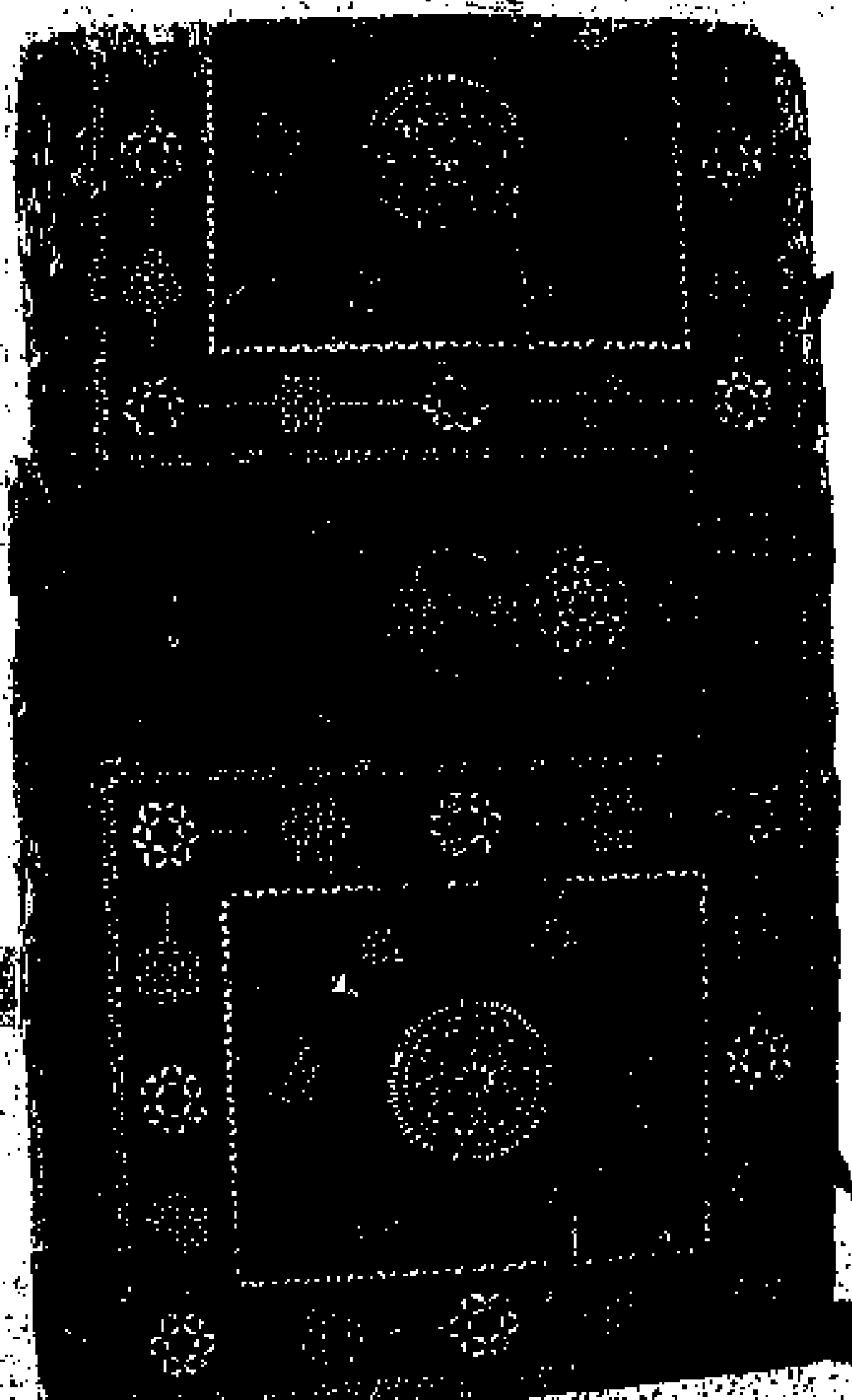
# Ikona Św. Mikołaja

**DOROTA NOWACKA**

Department of Conservation of Antiquities  
and Works of Art

**VASILIOS LAMPROPOULOS**

Technological Educational Institution  
of Athens, Greece



W 2000 roku do pracowni konserwacji ikon w Technological Educational Institution (TEI) w Atenach przyjęta została ikona przedstawiająca świętego Mikołaja. Dokumentacja, prace konserwatorskie, analizy chemiczne oraz historyczne przeprowadzone zostały przez autorów niniejszego artykułu.

## IDENTYFIKACJA OBIEKTU

**Tytuł:** Święty Nikolaos (Święty Mikołaj) – ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΑΑΟΣ – napis wykonany czerwonymi literami alfabetu greckiego, umieszczony po obu stronach głowy Świętego (fot. 1).

**Wymiary:** 89 x 52 x 2,8 cm.

**Autor:** ikona nie posiada sygnatury, przypisać ją można jednemu z warsztatów działających na wyspach Morza Jońskiego.

**Datowanie:** prawdopodobnie pochodzi z XVIII wieku. Obecny właściciel nie dysponuje żadnymi informacjami dotyczącymi proveniencji obiektu. Nie zachowały się archiwa z kościołów, w których wcześniej przechowywano ikonę.

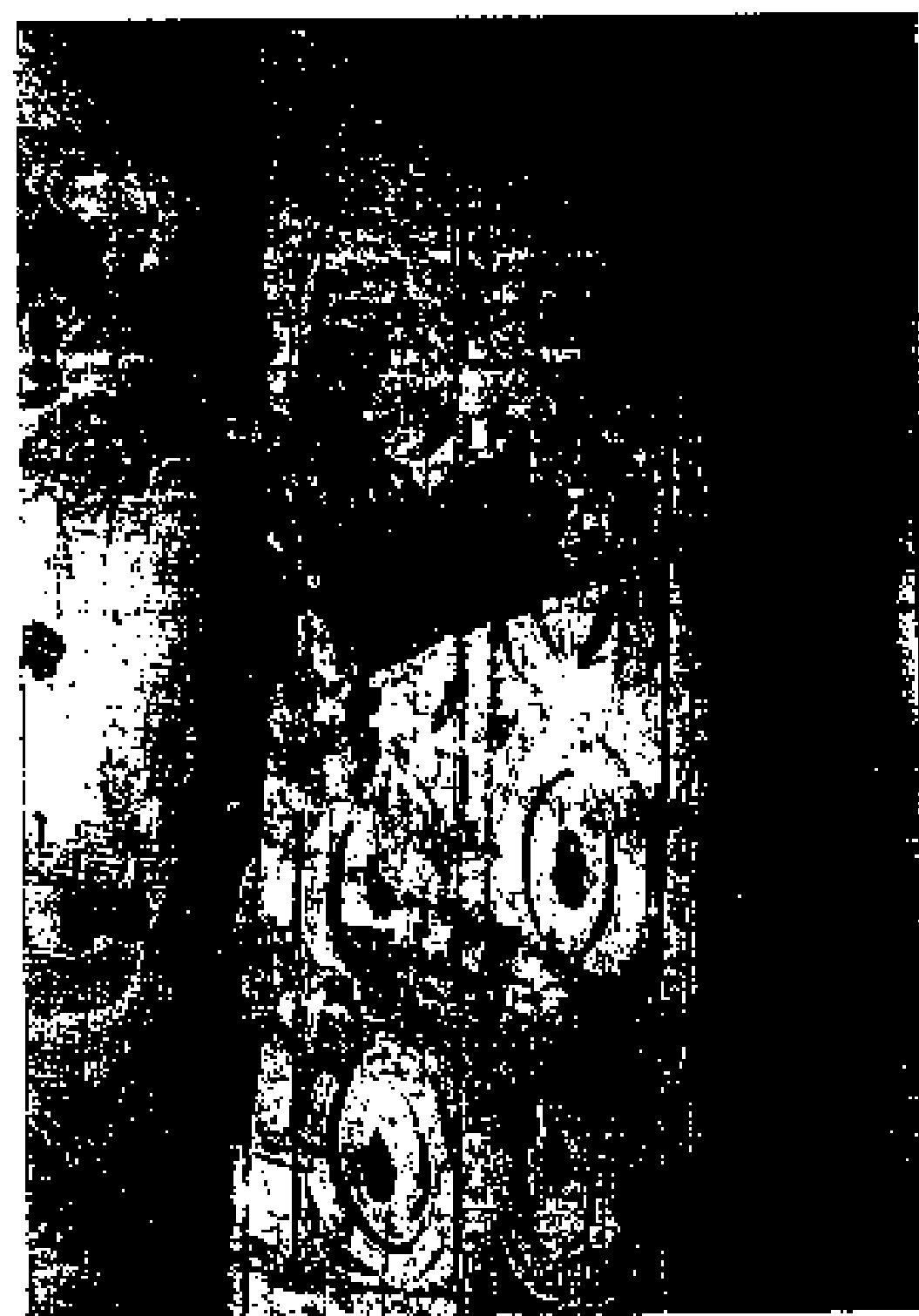
**IkonoGRAFIA:** ikona ukazuje stojącą postać świętego Mikołaja. Święty, prawą dłonią udziela błogosławieństwa, w lewej dłoni trzyma zamkniętą Ewangelię. Tło ikony zostało horyzontalnie podzielone na trzy części.

**Technika wykonania:** tempera jajowa na warstwie

1. Lico ikony św. Mikołaja.
2. Odwrocie ikony.
3. Mapa Grecji z zaznaczoną miejscowością, w której przechowywana jest ikona.



4



5

białej zaprawy klejowo-kredowej o grubości około 2 mm, położonej bezpośrednio na desce orzechowej (*Juglans regia*). Nie stwierdzono obecności płótna pomiędzy podobrazem a warstwą zaprawy. Złączenie w partii tła, płatkami złota położonymi na jasnoczerwonej warstwie pulmentu.

Deska orzechowa (*Juglans regia*) stanowiąca podłoże ikony składa się z dwóch części o różnej szerokości (17 i 35 cm) pokrytych od strony odwrocia motywami dekoracyjnymi wykonanymi w technice inkrustacji i markieterii (fot. 2).

**Właściciel:** kościół we wsi Rizario (okolice miasta Trypolis), Grecja. Odpowiedzialny za kościół – ojciec Eleuterios (fot. 3).

**Stan zachowania:**

a) podobrazie ikony: deski będące podłożem ikony uległy nieznacznemu rozklejeniu, tworząc szczelinę na całej długości podobrazia. W wyniku zaatakowania drewna przez mikroorganizmy nastąpiło wykruszenie się drewnianej tkanki. Szczególnie duże ubytki widoczne są na krawędziach deski. Znaczny ubytek znajduje się w lewym górnym narożniku. Na całej powierzchni podobrazia widoczne są liczne otwory o średnicy około 3-5 mm, świadczące o destrukcyjnej działalności drzewojadów – najprawdopodobniej przedstawicieli rodziny *Auobium Punctatum*. Otwory oraz ubytki znajdujące się wzdłuż krawędzi wypełnione były maczką drewnianą. Deska od strony odwrocia pokryta była bardzo grubą warstwą szarej, fabrycznej farby olejnej.

Powierzchnia odwrocia, obserwowana w świetle bocznym, charakteryzowała się specyficzną fakturą, która wskazywała na istnienie fakturalnego wzoru floralko-geometrycznego znajdującego się pod warstwą przemalowania.

b) lico ikony: lico ikony pokryte było grubą warstwą nierównomiernie nałożonego, utlenionego i znacznie pociemniałego werniksu. Fakt ten pozwala na określenie go jako werniksu wtórnego, który najprawdopodobniej spełniał rolę uproszczonego zabiegu konserwatorskiego. Na terenie Grecji, a zwłaszcza w prowincjonalnych kościołach, często spotyka się ikony, które posiadając ubytki lub przetarcia warstwy malarskiej, pokryte zostały grubą warstwą werniksu z dodatkiem pigmentu. Zabiegów takich dokonywali często konserwatorzy-amatorzy, próbując w ten sposób scalić optycznie uszkodzoną ikonę lub nadać obiektowi, patyny unikając w ten sposób koniecznych zabiegów konserwatorsko-restauratorskich, których najprawdopodobniej nie byli w stanie wykonać zadowalająco estetycznie.

Liczne ubytki warstwy malarskiej, często wraz z zaprawą występują głównie w partii złoczonego tła, w partii bordiury oraz wzdłuż łączenia desek. Odznaczają się one dużą głębokością, co powoduje odsłonięcie powierzchni drewnianego podobrazia (fot. 4 i fot. 5). Głębokie rysy biegnące przez twarz świętego sugerują, iż ubytki te są pochodzenia mechanicznego i zostały wykonane celowo ostrym narzędziem.

Na całej powierzchni warstwy malarskiej oraz partii złoczonego występuje gęsta siatka głębokich spekułów dawnych, ukazująca warstwy stromatograficzne malowidła.

Przyczepność warstwy malarskiej i zaprawy oraz ich przyczepność do powierzchni drewnianego podłoża określić można jako dobrą, jedynie duże ubytki charakteryzują się lekko uniesionymi krawędziami.

Głębokie ubytki drewna wraz z warstwą malarską i zaprawą usytuowane są wzdłuż krawędzi zewnętrznych oraz w narożnikach ikony.

W partii dolnego, horyzontalnego pasa tła widoczne są liczne przetarcia warstwy malarskiej uwidaczniające biel zaprawy. Liczne przetarcia o podobnym charakterze znajdujące się w partii szat oraz złoczonego tła, obejmują zarówno warstwę malarską jak i warstwę pulmentu.

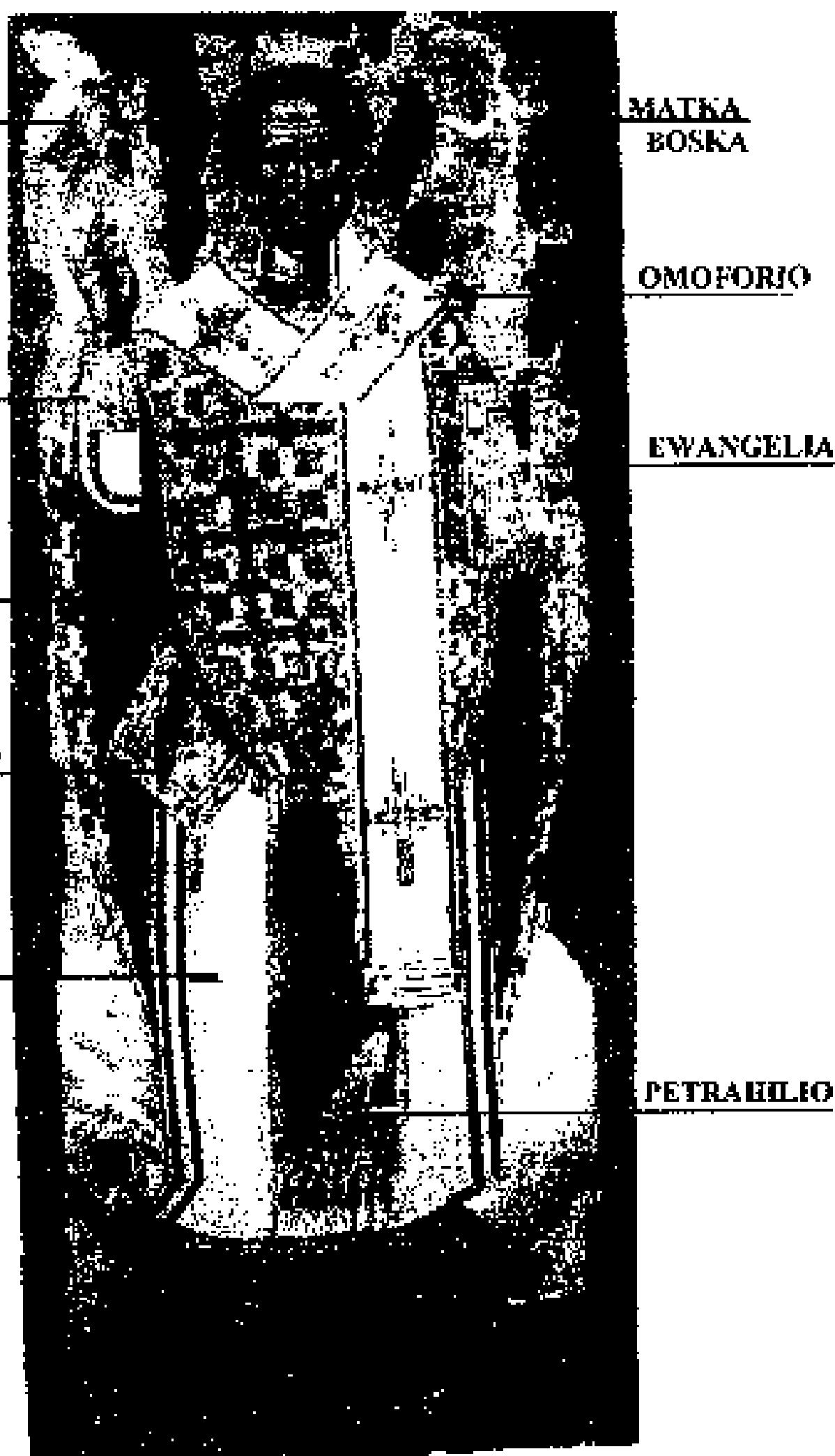
Oryginalna warstwa malarska wraz z partiami złoczeń nie posiada śladów zabiegów konserwatorsko-restauratorskich.

## ANALIZA IKONOGRAFICZNA OBIEKTU

Ikona przedstawia centralnie umieszczoną stojącą postać św. Mikołaja, który ukazany jest w stroju wysokiego dostojnika kościelnego. Prawa ręka

7 Ikona przedstawiająca sceny z żywota świętego Mikołaja (XIII wiek, zbiory Muzeum Bizantyńskiego, Ateny).

6 Charakterystyczna szata świętego Mikołaja.



umieszczona jest w geście błogosławieństwa, w lewej trzyma zamkniętą Ewangelię. Powyżej głowy świętego, po jego prawej i lewej stronie widoczny jest napis – ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΑΑΟΣ – określający tożsamość postaci.

Nimb świętego jest delikatnie zarysowany i dekorowany przy użyciu punce, tworząc formę podwójnego koła zwieńczającego jego głowę.

Strój świętego złożony jest z szaro-błękitnej prosty, długiej do kostek szaty wewnętrznej, przypominającej chiton (*sticharion*), czerwonego *felonio* (*sakas*) z wewnętrznym wykończeniem w ko-

lorze purpurowym. *Felonio* jest jedną z najstarszych szat liturgicznych używanych podczas liturgii ortodoksyjnych.

Białe *omoforio*, które jest charakterystyczną częścią stroju liturgicznego wysokich dostojników kościoła ortodoksyjnego, zbliżone jest do stuly, posiada dekorację w postaci czterech czarnych krzyży oraz czarnych i białych ozdobnych frędzli. Zarówno *omoforio*, *felonio*, *epigonatio* (haftowana materia w kształcie kwadratu, która zawieszona jest z prawej strony pasa i symbolizuje tkaninę, którą Chrystus wycierał stopy swym uczniom

podczas Ostatniej Wieczerni) oraz *epimanikia* (rodzaj mankietów, którymi ściskano rękawy *sticharion* na wysokości nadgarstków, symbolizujące kajdanki, które nałożono Chrystusowi. Do XIII wieku zakładać mogli je tylko najwyżsi dostojnicy kościoła) posiadają delikatne, złote wykończenia. *Petrachili* (szeroki pas ozdobnej, najczęściej haftowanej tkaniny, który stanowi jeszcze jeden ozdobny akcent uroczystego stroju Archierarchy) oraz romboidalne *epigonatio*, które ukazują się spod *felonio* są bogato dekorowane w sposób imitujący złoty haft (fot. 6).

Tło ikony podzielone jest na trzy horyzontalne pasy. Pas dolny o barwie ciemnej zieleni, symbolizuje ziemię. Błękitny pas środkowy symbolizuje morze. Górny pas symbolizuje religijny status przedstawianej postaci i ukazany jest w formie gładkiego złotego tła, obejmującego ponad 50% powierzchni ikony.

Typ ikonograficzny omawianej ikony świętego Mikołaja znany jest od XI wieku z przykładów malarstwa ściennego oraz z niewielkiej liczby zachowanych ikon wielkoformatowych. Powraca on w malarstwie ikonowym w XVI wieku, z którego to okresu zachowało się wiele obiektów malarzkich. Postać świętego Mikołaja najczęściej przedstawiana jest na tronie, błogosławiąca prawą ręką, w lewej zaś dłoni trzymająca otwartą lub zamkniętą Ewangelię. Po obu stronach głowy świętego usytuowane są najczęściej postacie Chrystusa oraz Matki Boskiej. Przedstawiana, zawsze po prawej stronie, postać Chrystusa podaje świętemu Ewangelię, natomiast usytuowana po lewej stronie postać Matki Boskiej podaje mu *omoforio*.

Drugim bardzo popularnym typem ikonograficznym jest przedstawianie Świętego Mikołaja, w po-



**8** Mapa z oznakowanym szlakiem, którym przewiezione zostały szczątki świętego Mikołaja.

staci stojącej lub siedzącego na tronie, otoczonego symbolicznymi i tworzącymi rodzaj bordiury scenami z jego życia.

Typy przedstawień świętych znanych z malarstwa bizantyńskiego i meta-bizantyńskiego od wieków powielane były konsekwentnie i z konserwatywnym zachowaniem szczegółów kompozycji, pomagając w prawidłowej identyfikacji postaci.

Na omawianej ikonie święty przedstawiony jest zgodnie z ustalonym typem, który analizowany jest szczegółowo w księgach opisujących z najdrobniejszymi detalami ortodoksyjne typy przedstawianych postaci. Święty Mikołaj opisywany jest zawsze jako starzec o twarzy okrągłej, posiadający krótką brodę oraz łysinę zwieńczoną małą kępką włosów lub małym warkoczkiem. Podkreślana jest dohroduszość wypisana na jego twarzy.

Symbolika ukryta w wyborze typu kompozycji, kolorystyki oraz scen lub motywów dekoracyjnych może stwarzać problem we właściwym odczycie przesłania ikony (fot. 7). Cóż może oznaczać, np. szaro-błękitny pas umieszczony w tle za postacią świętego? Świadomie zadaję to pytanie, gdyż odpowiedź na nie ma bezpośredni związek z życiem świętego oraz z jego rolą opiekuna, trwającą wśród wiernych do dnia dzisiejszego. Należy zatem odwołać się do historii żywota świętego Mikołaja opisanego szczegółowo przez Dionisios ek Furnas oraz Simcona Tumasza.

Święty Mikołaj urodził się około 270 roku w starożytnej miejscowości Patara znajdującej się na terenach Azji Mniejszej, w pobliżu zatoki Kalamakios. Był on jedynym dzieckiem zamożnych i głęboko wierzących rodziców. Jego życie związane było z miastem Mira znajdującym się na terenie dzisiejszej Turcji. W mieście tym został wyświęcony na

kapłana przez wysokiego dostojnika kościelnego, noszącego imię Nikolas, który odkrył w młodości rzadkie zalety charakteru oraz szczególne zainteresowanie i oddanie wierze i kościołowi ortodoksyjnemu. Wiele lat spędził w monasterze w Mirze. Po śmierci rodziców rozdał cały swój majątek ubogim, ludziom posiadającym długi oraz osobom uwięzionym. Działania takie były dla niego charakterystyczne również w przyszłości. Szczególnie podkreśla się jego wpływ na uratowanie trzech ubogich sióstr od zejścia na drogę grzechu, na którą pchnął je ich własny ojciec. Scena ta jest zawsze umieszczana na ikonach przedstawiających żywot świętego. Udał się również w długą podróż do Ziemi Świętej. Po powrocie zastał Mirę w żałobie po śmierci biskupa będącego jego opiekunem. Jednocześnie, głosami zarówno kleru, jak i ludu, wybrano go głową kościoła w Mirze. W tym miejscu historii-mitu świętego podkreśla się, iż wybór ten przypisywany jest przesłaniu od Boga, który przemówił do elektorów. Ten element historii bezsprzecznie wpływa na umieszczania na ikonach postaci Chrystusa oraz Matki Boskiej, jako podkreślenie, iż był on wybrańcem Boga.

W czasach panowania Dioklecjana i Maksymiliana Mikołaj został uwięziony i torturowany, pomagając nieustannie swym współwięźniom. Po objęciu tronu cesarskiego przez Konstantyna Wielkiego został uwolniony i kontynuował swe dzieło w Mirze.

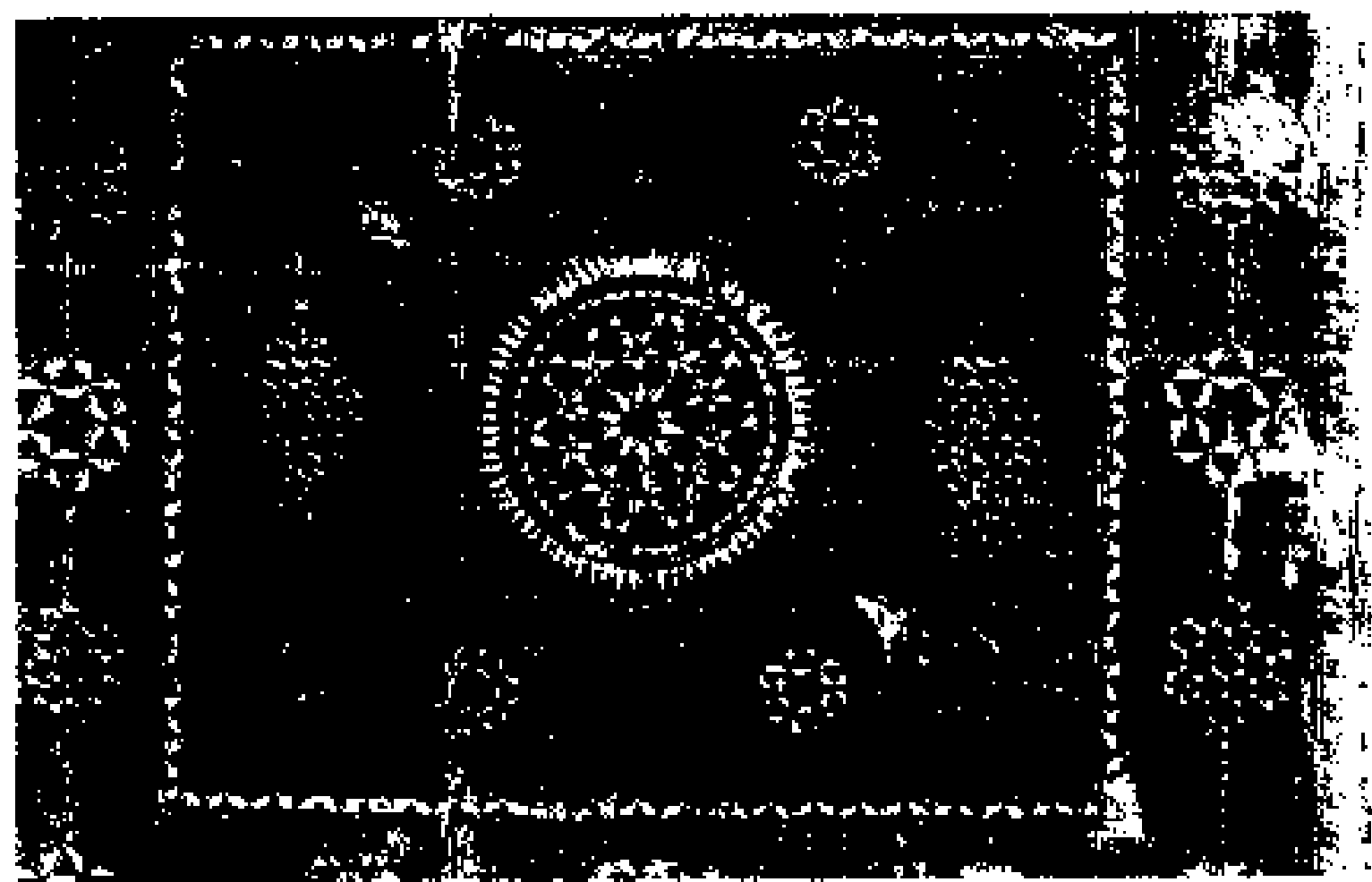
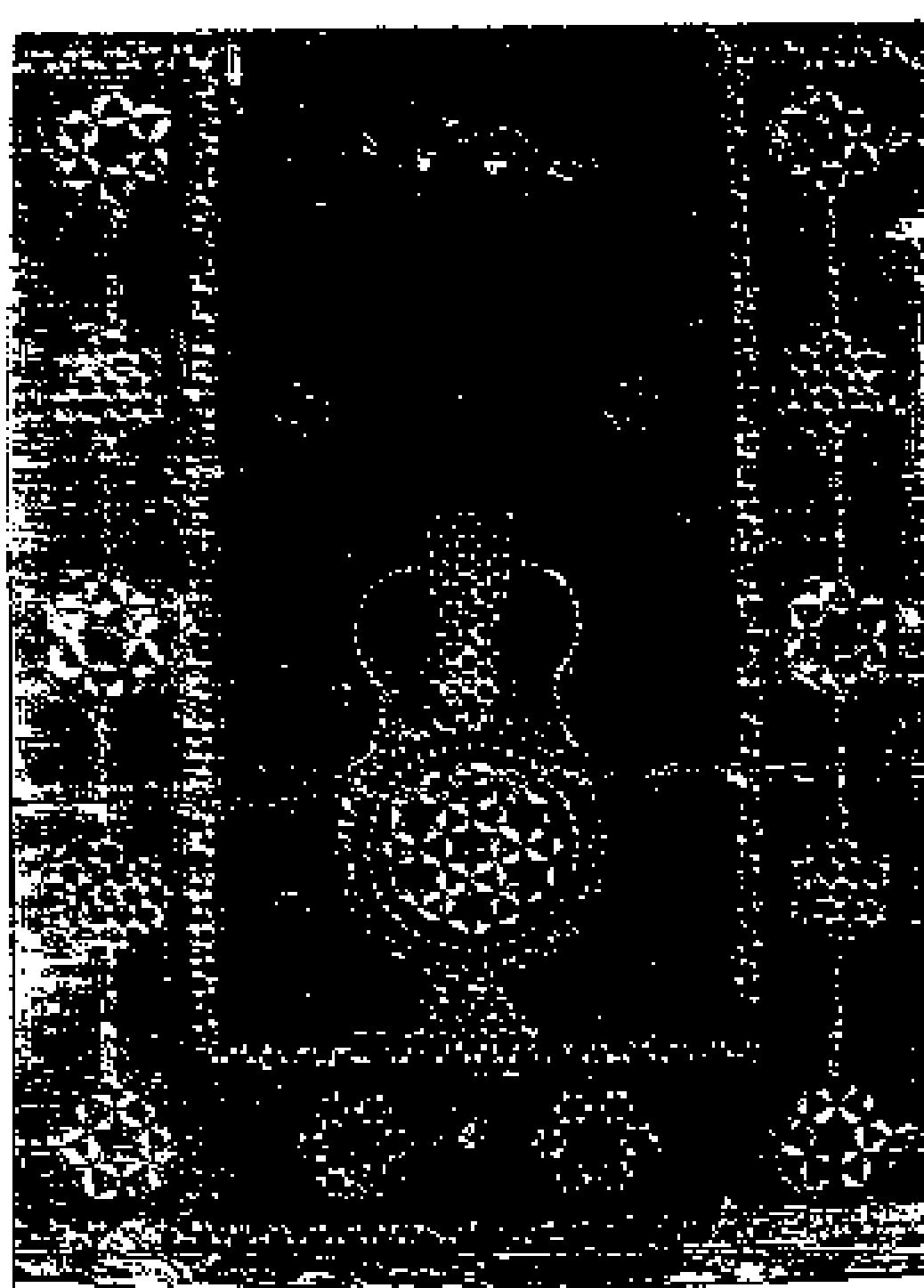
Z biografii świętego dowiadujemy się o jego czynach filantropijnych oraz o cudach, których był twórcą. Wedle przekazów uzdrawiał umierających, bronił skazanych na śmierć, karmił głodnych, zatrzymywał sztormy i uspakajał morze, towarzyszył podróżnikom w niebezpiecznych wyprawach morskich. Większość z najważniejszych i najbardziej

charakterystycznych scen z życia przedstawiana jest na ikonach ukazujących postać świętego. Święty Mikołaj, przeżywszy długie i pełne poświęcenia lata, umiera 6 grudnia ~ 345-352 roku. Pochowany zostaje w katakumbach w Mirze. W 1087 roku, gdy wiele miast Azji Mniejszej zostało zajętych przez Otomanów, szczątki świętego Mikołaja zostały w tajemniczy sposób wykradzione i wywiezione do Włoch. Złożono je w mieście Bari, w którym to zostały odkryte i oficjalnie rozpoznane przez archeologów w roku 1953 w krypcie katedry p.w. Świętego Mikołaja. Otoczone czcżą spoczywają tam do dnia dzisiejszego – 20 maja obchodzone jest w Bari jego święto (fot. 8). W Rosji, gdzie święty Mikołaj jest szczególnie popularny, obchody ku jego czci odbywają się 9 maja. Na różnych wyspach greckich oraz w nadbrzeżnych miejscowościach, obok których przepływały święte szczątki w drodze do Włoch, czci się jego święto w dniach 2, 8, 10, 16 oraz 21 maja.

W wierze ortodoksyjnej święty Mikołaj czczony jest jako opiekun marynarzy. Z tego to powodu w de ikon przedstawiających jego postać umieszczane jest morze, okręty lub sceny morskie symbolizujące się ujarzmiania żywiołu, jaką wslawił się podczas swych licznych podróży morskich.

W Europie Zachodniej czczony jest jako opiekun dzieci. Zewnętrzne cechy jego postaci są całkowicie odmienne od kanonów obowiązujących w wierze ortodoksyjnej.

W ikonografii zajmuje bardzo ważne miejsce. Podkreśla się, iż popularność przedstawiania Świętego Mikołaja w religijnej sztuce ludowej zbliżona jest do popularności przedstawień Matki Boskiej. Fakt ten ukazuje wielką miłość i cześć, jaką obdarzają go wierni.



10 11

Fragmenty motywów dekoracyjnych zdobiących odwrocie ikony.

## PRÓBA USTALENIA POCHODZENIA DESKI CZYTEJ JAKO PODOBRAZIE IKONY

Wymiary deski wynoszą: 89 x 52 x 2,8 cm. Po obu krótszych bokach deska jest ucięta, najprawdopodobniej przy pomocy piły ręcznej, o czym świadczą wyraźne ślady po narzędziu łatwe do odczytania ze względu na brak opracowania krawędzi deski po zmianie jej wymiarów.

Grubość deski oraz dekoracyjne jej opracowanie wykonane w skomplikowanej technice inkrustacji oraz intarsji sugeruje, iż była ona częścią dużego, reprezentacyjnego mebla. Górna krawędź deski ozdobiona jest wyciśniętymi w drewnie 36 stemplami posiadającymi kształt romboidalny. Fakt ten wskazuje, iż deska była najprawdopodobniej przed-

nią częścią dużej skrzyni. Ślady po metalowym okuciu lub zaunku znajdujące się w górnej, środkowej części deski potwierdzają słuszność tej hipotezy. Pobrano próbkę drewna z górnego, lewego narożnika ikony. Ze względu na stosunkowo duże wymiary próbki konieczne do identyfikacji rodzaju drewna, z krawędzi deski wycięto fragment w kształcie trójkąta, z którego następnie wycięto kwadrat o wymiarach 1 x 1 x 0,5 cm. Następnym krokiem było precyzyjne wklejenie trójkąta drewna w miejsce, z którego został pobrany bez konieczności uzupełniania podobrazia (fot. 9).

Po wykonaniu badań dendrologicznych, szczególnie po obserwacjach mikroskopowych stwierdzono, iż próbka pochodzi z drewna orzechowego. Ten rodzaj drewna był bardzo popularny we Włoszech, gdzie to od okresu renesansu wykonywano z niego szeroką gamę mebli.

Dolna krawędź deski posiada najwięcej ubytków spowodowanych wysoką wilgotnością względną i jest w największym stopniu zaatakowana przez drewnojady. Fakt ten pozwala na wysnuć hipotezy, iż skrzynia, której to część wykorzystano jako podłoże ikony, nie posiadała podpór i opisane powyżej zniszczenia były spowodowane bliskim lub bezpośrednim kontaktem mebla z podłogą, a więc ze źródłem wilgoci. Uszkodzenia o charakterze mechanicznym mogły być spowodowane przesuwaniem skrzyni.

Wzory geometryczno-floralne wybrane do dekoracji wykonane są w technice inkrustacji, przy użyciu kości zwierzęcej (fot. 12) oraz w technice intarsji, do której użyto drewna w kolorze siennym. W dekoracji posłużono się motywami geometrycznymi, takimi jak trójkąt oraz romb, z których zbudowane są bordiury, stylizowane gwiazdy oraz

dżban z kwiatami znajdujący się w centrum kompozycji. Zastosowano również system wzorów opartych na łazie siatki trójkątów oraz sześciokątów. Wszystkie wzory wykonane przy użyciu kości są podkreślone i obwiedzione bardzo cienkimi paskami drewna o barwie ceglano-czerwonej (fot. 10, 11).

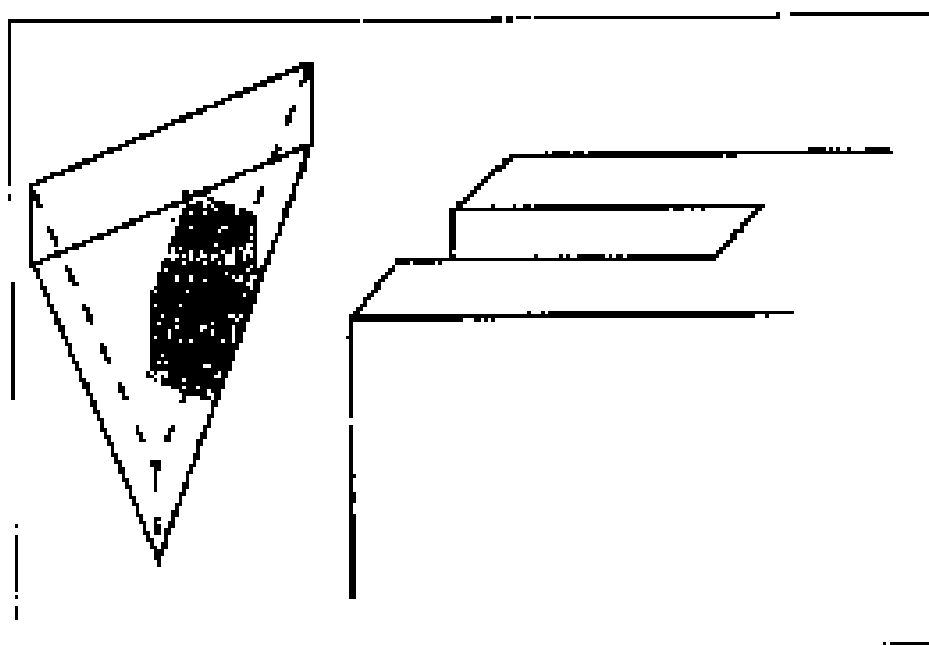
Opisany powyżej rodzaj wzorów znany jest i najczęściej spotykany w dekoracjach obiektów rzeźniostwa artystycznego oraz dzieł architektury znajdujących się na terenach Azji Mniejszej, zwłaszcza na terenach Turcji. Najbardziej charakterystycznym przykładem jest Topkapı w Konstantynopolu. Znaną cechą sztuki islamu było *horror vacui*, w szczególnej formie – pokrywano całą powierzchnię dekorowanego obiektu tylko ornamentami. Do takiej formy wypowiedzi zapewne pobudzał artystów narzucony przez Koran zakaz odtwarzania istot żywych.

Wpływy orientalnej sztuki wschodu na sztukę zdobniczą Zachodu były bardzo silne zwłaszcza we Włoszech i w Hiszpanii. Dzięki zdolnościom handlowym kupców syryjskich kontakty między Zachodem i Bliskim Wschodem były bardzo częste. Już od początków XII wieku w katolickich kościołach na terenie Włoch rozpowszechnił się zwyczaj dekorowania ścian oraz zawieszania w postaci sztandarów tkanin muzułmańskich. Wpływ sztuki orientalnej był tak silny, iż popularnym stało się stosowanie pisma arabskiego do zdobienia bordiur, np. w manuskryptach. Używano go ze względu na jego dekoracyjny charakter, pomijając treść tekstu, który kopiowano.

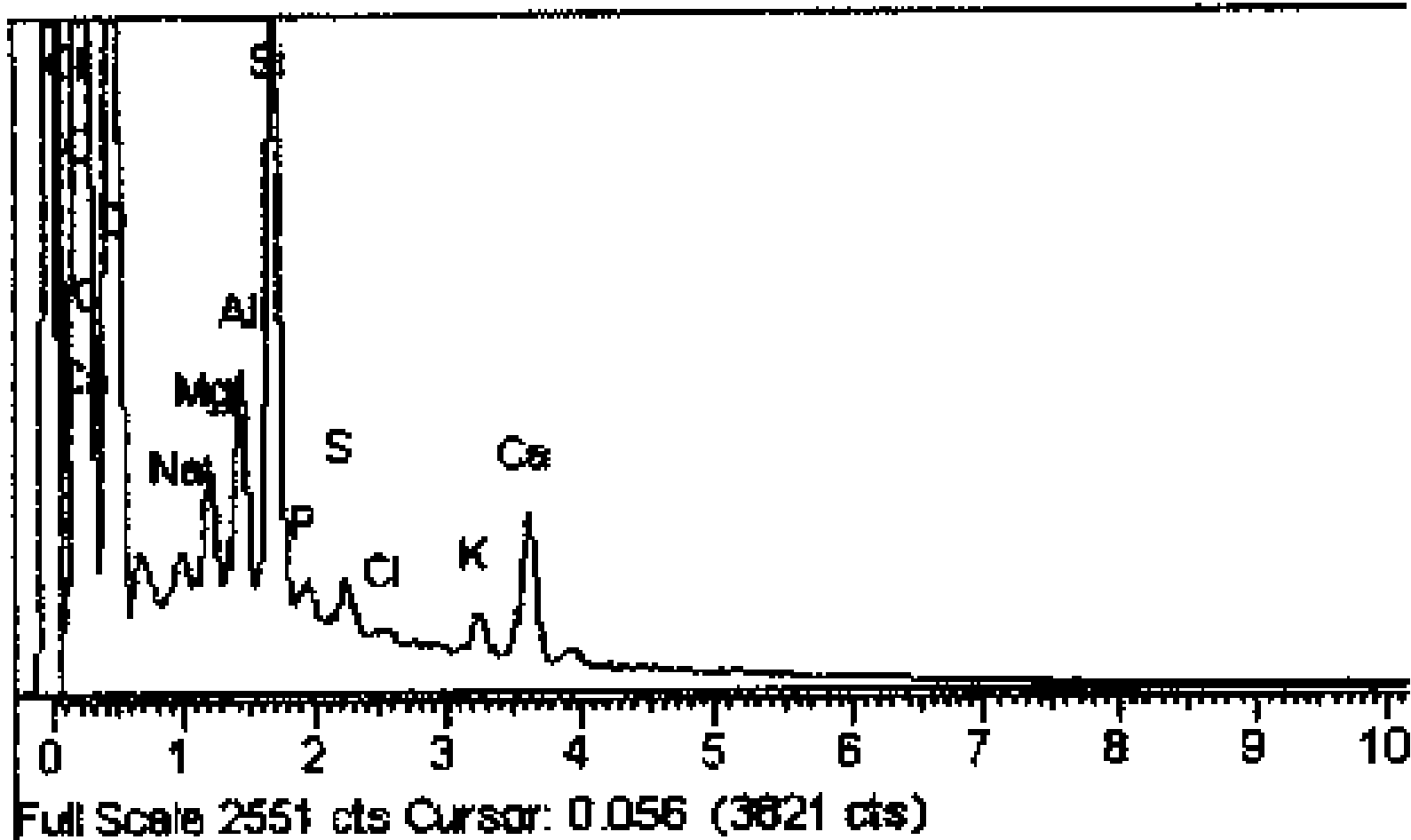
Na Bliskim Wschodzie, aż po obszary Syrii, meble były rzadkością, najprawdopodobniej ze względu na brak surowca. Można zatem przypuszczać, iż skrzy-

Schemat ukazujący sposób pobrania próbki drewna.

9

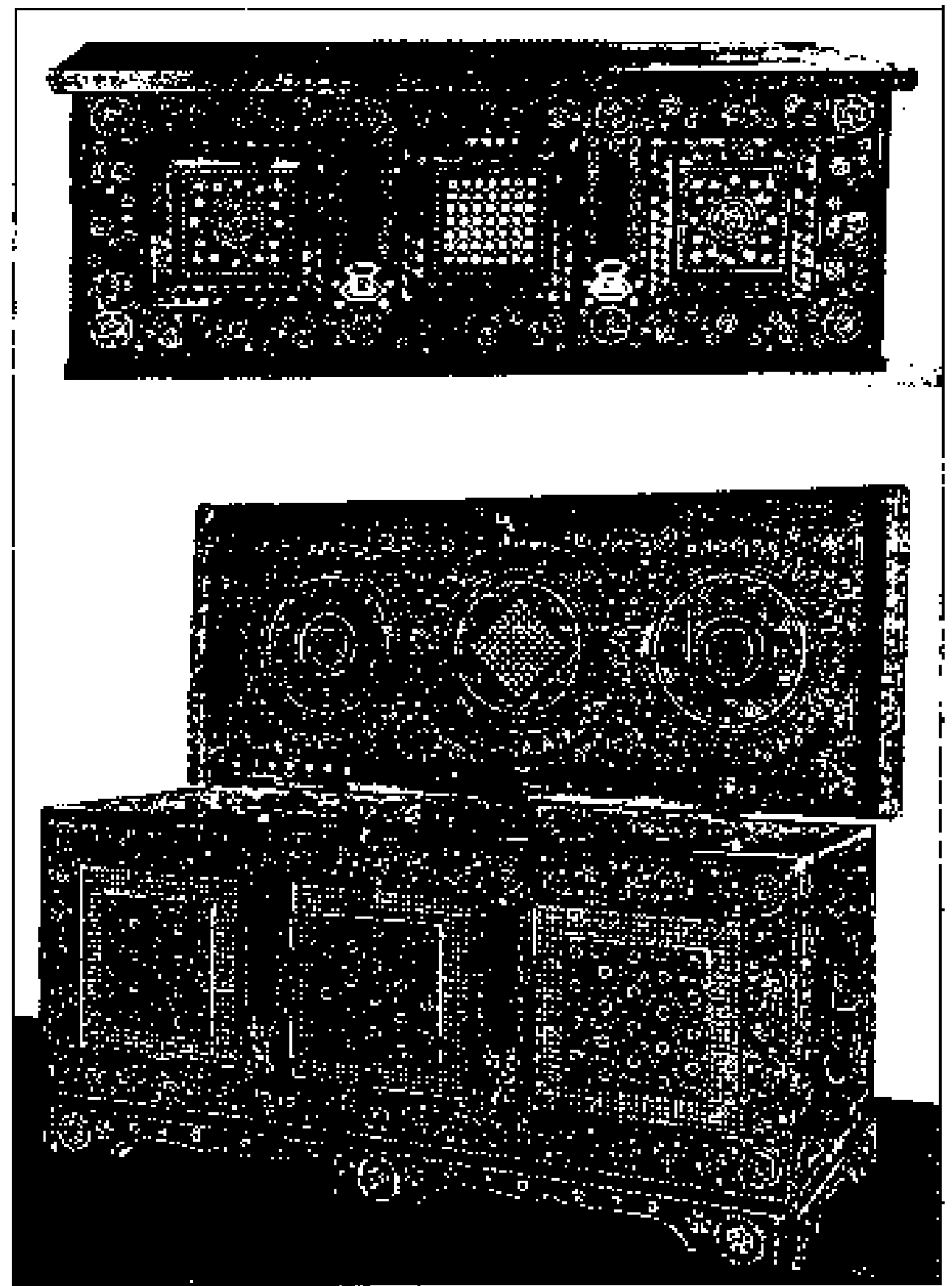






12

Wyniki analizy próbki kości pobranej z odwrocia ikony (SEM).



13 Przykłady skrzyń włoskich pochodzących z XVI wieku.

nia, której częścią była badana deska, powstała na terenie Włoch. W Grecji mogła znaleźć się w okresie napływu i panowania tu Weneccjan (fot. 13).

Skrzynie powstałe w okresie Renesansu popularne na terenach Włoch oraz Hiszpanii to *cassone*. Nazwa ta pochodzi z języka włoskiego i oznacza dużą, zdobioną skrzynię. Dekoracje wykonywane techniką inkrustacji oraz intarsji były początkowo inspirowane geometryczną sztuką muzułmańską, określaną jako styl *muhammad-jar*. W latach późniejszych do dekoracji mebli wykorzystywano najczęściej motywy przedstawieniowe.

Sztuka intarsji oraz inkrustacji, która przetrwała w zdobnictwie islamu od czasów prehistorycznych, stała się w XV wieku domeną rzemieślników włoskich. Wzornictwo przeplatało się w sposób niekietnany. Na wazach pochodzenia islamskiego i dekoracyjnych przedmiotach z metalu odnaleźć można motywy sztuki zachodniej, natomiast charakterystyczne tureckie ostrołuki zdobią tkaniny wykonywane we Florencji.

W opisywanych *cassone*, część frontowa skrzyni była podzielona na trzy wypukłe płyciny, często płaskorzeźbione, które najczęściej dekorowane były wzorami przeplatających się gwiazd, rombów, trójkątów oraz tzw. biegnących spiral.

Do końca XVI wieku wyroby sztuki islamskiej napływały na tereny Europy głównie przez Wenecję, która posiadała kontakty handlowe z Bliskim Wschodem, a zwłaszcza z Konstantynopolem. Artysci i rzemieślnicy włoscy tworzyli w Konstantynopolu oraz w Aleksandrii, intuując kompozycjami wykonanymi w technice intarsji i inkrustacji wzory zapożyczone z dywanów, tkanin oraz ozdobnych opraw ksiąg. Bardzo trudne jest precyzyjne określenie zarówno pochodzenia obiektów jak i ich

dokładne datowanie (fot. 14). Problem datowania dotyczy głównie obiektów rzemiosła artystycznego oraz mebli, w zdobnictwie których stosowano z wielką swobodą połączenie motywów wzornictwa stylu bizantyjskiego, Bliskiego Wschodu oraz włoskiego renesansu.

Przedstawione powyżej dane historyczne potraktować można jako dowody potwierdzające hipotezę, iż deska stanowiąca podłoże ikony stanowiła fragment skrzyni powstałej na przełomie XVI i XVII wieku na terenie Włoch. Charakter dekoracji świadczy o silnych wpływach sztuki islamu. Brak dążenia do uzyskania efektu kompozycyjnego zbliżonego do bogactwa *horror vacui*, świadczyć może o europejskim rodowodzie twórcy. Do XVIII wieku wiele wysp greckich, między innymi Kreta, znajdowało się nadal pod panowaniem Weneccjan. Śladami pozostałymi po wielu latach weneckiej niewoli są liczne budowle oraz rzeźby, ale również wyroby rzemiosła artystycznego, które przywożone były przez Weneccjan osiedlających się na podbitych terenach Grecji. Przykłady mebli przetrwały głównie we fragmentarycznej postaci. Do tej kategorii można przypuszczalnie zaliczyć omawianą deskę i wysnuć teorię, iż należała ona do części frontowej bogato zdobionej skrzyni.

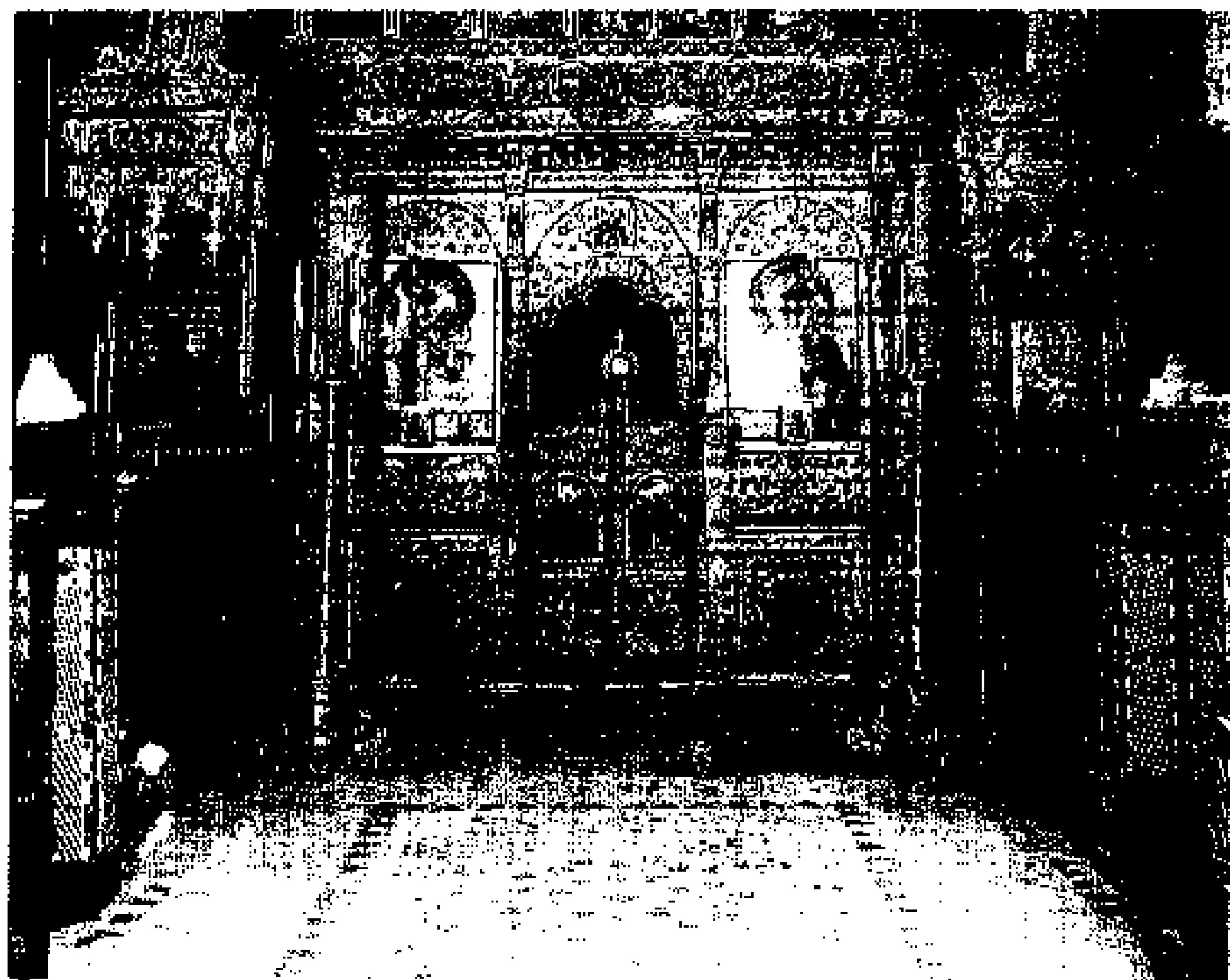
## TECHNIKA WYKONANIA MALOWIDŁA

Ikona świętego Mikołaja powstała najprawdopodobniej w jednym z prowincjonalnych ośrodków działających na obszarze wysp Morza Jońskiego. Czas jej powstania określa się na XVIII wiek. Ikony

pochodzące z tego okresu w porównaniu z ikonami bizantyjskimi charakteryzują się dużo swobodniejszym sposobem malowania. Przestają być surowo przestrzegane zarówno kanony kompozycyjne i kolorystyczne jak i kanony budowy technologicznej. Artysci zaczynają wyróżniać się w sposób bardziej swobodny i malarzski. Szary malowane są łagodnie. Załamania tkanin szat przedstawianych postaci nie są już opracowywane graficznie za pomocą kreski, a kolor wydobywa efekty światłocienia. Bliki, stosowane w malarstwie ikonowym, rozświetlające karnację twarzy i dłoni rzadko osiągają już surową biel tonu dotychczas obowiązującego.

Wszystkie wyżej opisane cechy charakteryzujące ikony powstałe w XVIII wieku odnajdujemy w omawianym obiekcie.

Indywidualnymi cechami omawianej ikony, którymi określić można jej kompozycję, jest prostota przedstawienia, brak scen z życia świętego oraz pominięcie figur Chrystusa i Matki Boskiej okalających jego głowę, które występują na większości ikon przedstawiających postać świętego Mikołaja. Omawiane dzieło charakteryzuje się również brakiem ozdób na *feltonie* świętego, jak i brakiem dekoracyjnego opracowania złoczonej partii tła, a w szczególności partii nimbu. Gama kolorystyczna wybrana przez twórcę jest bardzo zbliżona do kolorystyki XVIII-wiecznej ikony znajdującej się w zbiorach Muzeum Sztuki Bizantyjskiej w Atenach. Krój liter trósty do wykonania napisu ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΑΙΟΣ jest charakterystyczną kaligrafią stosowaną w XVIII wieku. Opracowanie malarzkie jest stosunkowo ubogie. Kolorystyka karnacji nie jest wyszukana, modelunek przebiega w zawężonej skali walorowej. Tło potraktowane jest płasko i umownie. Formą ramy okalającą



Umieszczone przed ikonostasem meble zdobione moliwami wschodnimi, Monastyr Stavronikita, Grecja.

14

krawędzie ikony jest obramowanie o barwie czystej czerwieni, zwane w sztuce ikon greckich *fileto*. Opracowane jest ono płasko na powierzchni podobrazia, które nie posiada rozgraniczenia na luzę i kowczeg obowiązującego w malarstwie ruskim.

Dekoracyjne elementy znajdujące się na księdze Ewangelii oraz na petrachili wykonane są schematycznie. Nie posiadają linezji oraz bogactwa elementów stosowanych przez znanych i cenionych artystów malarstwa ikonowego. Kartacja świętego odznacza się jasnym tonem barwy zastosowanej do wykonania warstwy podmalowania określanego jako *proplasmus*. Kształt oczu obwiedziony jest w ich partii dolnej przy pomocy ciemnej kreski. Ich kształt oraz wyraz spojrzenia przywodzi na myśl oczy młodego mężczyzny. Fakt ten jest niezgodny z podeszłym wiekiem przedstawianej postaci. Dłonie, zarost oraz fragment włosów potraktowane zostały umownie, bez dbałości o precyzyjność tak charakterystyczną dla ikon powstałych w dużych i znanych ośrodkach. Partie szat opracowane są w sposób niezgodny z kanonami malarstwa bizantyńskiego. Kolor podmalowania jest jednolicie położony i stanowi równocześnie bazę, na której malarz zbudował światłocień, posługując się odcieniami tegoż koloru. Załamania materii szat opracowane zostały w sposób graficzny, pozbawiony realizmu, z podkreśleniem konturów ciemną barwą. Fazy malarstwie są niezgodne z kanonami obowiązującymi w ortodoksyjnym malarstwie ikon, w którym to budowanie światłocienia oparte jest na stopniowym rozjaśnianiu ciemnego podmalowania z graficznym podkreśleniem partii najwyższego światła.

Powyżej opisane cechy charakteryzujące zarówno ikonografię, jak i technikę wykonania świadczą o prowincjonalnym pochodzeniu autora ikony, który nie umieścił sygnatury na swym malowidle, reprezentując najprawdopodobniej warsztat malarzki a nie swoją osobę. Znani i cenieni wykonawcy ikon umieszczali swe imię, najczęściej w prawym dolnym rogu, w bardzo charakterystyczny sposób. Słowa: *Wykonane dłońmi*, poprzedzały zawsze imię malarza.

Twórca ikony najprawdopodobniej pracował w jednym z warsztatów działających na wyspach Morza Jońskiego. Były to warsztaty wykonujące ikony zamawiane do kościołów znajdujących się w prowincjonalnych miejscowościach. Większość z tych ikon charakteryzuje się niewielką wartością artystyczną wynikającą z finansowych ograniczeń zamawiających, jak i z poziomu artystów działających na tych obszarach. Starając się obniżyć koszty zamawianych ikon, do wykonania ich podłoża wykorzystywano deski będące fragmentami starych stolów, skrzyń oraz innych mebli. Charakterystycznym przykładem takiego działania jest omawiana ikona świętego Mikołaja, która powstała na desce pochodzącej ze starej skrzyni, którą przycięto w celu uzyskania stosownych wymiarów otworu znajdującego się w ikonostasie, do którego była przeznaczona.

Autor omawianej ikony wybrał dekorowany fragment starej skrzyni, kierując się najprawdopodobniej jego odpowiednią grubością, twardością oraz brakiem wypaczeń i ubytków od strony pozbawionej wzorów. Wybór ten okazał się słuszny, o czym świadczy dobry stan zachowania drewnianego

podłoża, nie posiadający najmniejszych śladów pracy drewna powodującej anomalie zarówno na powierzchni deski, jak i w wewnętrznej strukturze materiału.

## BADANIA WYKONANE PRZED PRZYSTĄPIENIEM DO PRAC KONSERWATORSKICH

### 1. Stratygrafia warstw technologicznych

Badania mikroskopowe pobranych próbek wykazały istnienie warstw świadczących o jednorodności technologicznej malowidła.

Przykłady stratygrafii dwóch próbek:

- próbka pobrana z partii szaty spodniej o barwie szaro-błękitnej – przekrój poprzeczny ukazuje następujące warstwy:

- a) zaprawa, w której składzie wykryto obecność anhydrytu oraz białko kleju zwierzęcego. Grubość zaprawy wynosi 1,32 mm,

- b) warstwa malarska składająca się z bieli ołowianej oraz azurytu,

- c) warstwa ciemnego werniksu żywicznego.

- próbka pobrana z partii złożonego ła – przekrój poprzeczny ukazuje następujące warstwy:

- a) warstwa zaprawy (o składzie wymienionym powyżej),

- b) warstwa pulmentu, w którym zidentyfikowano



Fragmenty lica ikony podczas usuwania werniksu metodą chemiczną.

15



16

Fragmenty lica ikony podczas usuwania warstwy werniksu metodą mechaniczną.



17

następujące pigmenty: Fe, Al, Si oraz Mg, e) warstwa złocenia, d) warstwa werniksu żywicznego.

**2. Badania dendrologiczne** pozwoliły na zidentyfikowanie drewna, z którego wykonane są deski podobrazia ikony, jako drewno orzechowe należące do rodziny *Juglans regia*.

**3. Badania mikroskopowe** Analiza próbki pobranej z fragmentu inkrustacji wykonana została przy użyciu mikroskopu elektronicznego SEM i ustaliła pochodzenie użytego materiału jako kość zwierzęcą (fot. 12).

**4. Badania metodami fizycznymi** Wykonano prześwietlenie promieniami X, analizę w świetle UV oraz reflektografię w IR. Badania te nie wniosły istotnych informacji. Potwierdziły natomiast obserwacje mikroskopowe oraz obserwacje przeprowadzone w świetle boczny. Ikona nie posiada przemalowań ani retuszy. Zlokalizowano partie drewnianego podłoża, które są najbardziej osłabione przez atak szkodników drewna. Reflektografia w IR ukazała delikatny rysunek kompozycji wykonany odręcznie czernią bezpośrednio na zaprawie oraz płytki rył rębno wykonane ostrym narzędziem w zaprawie.

Analiza w świetle UV ukazała grubą warstwę werniksu nałożoną na całą powierzchnię malowidła. Zaobserwowano grubszą warstwę werniksu znajdującą się w partii złoczonego tła oraz w partiach głębokich ubytków.

## PRZEBIEG PRAC KONSERWATORSKICH

Przeprowadzone prace konserwatorskie oraz materiały użyte do ich wykonania nie charakteryzowały się innowacjami. Ze względu na generalnie dobry stan zachowania obiektu zastosowano wypróbowane od wielu lat metody i materiały. Z tego też względu ich opis jest epigramatyczny.

Pierwszym zabiegiem konserwatorskim było wykonanie profilaktycznego zabezpieczenia warstwy malarskiej ikony. Zabieg ten wykonano przy pomocy bibułki japońskiej, przez którą wprowadzono 5% roztwór Beva 371 w benzynie lakowej. Bibułkę naklejono na całą powierzchnię, z ominięciem szczeliny powstałej pomiędzy dwoma częściami podobrazia. Taki sposób wykonania zabezpieczenia był podyktowany koniecznością dostępu do krawędzi poszczególnych desek podczas ich łączenia.

Zabieg sklejenia dwóch fragmentów podobrazia przeprowadzono przy pomocy sześciu kołeczków z drewna topoli wsłojonych w odpowiednio wywiercone otwory. Jako środka klejącego użyto kleju akrylowego AFIACOL 66. Ikonę pozostawiono w zestawie ścisłaczy na okres tygodnia w celu całkowitego jej ustabilizowania.

Następnym zabiegiem było usunięcie z odwrotcia bardzo grubej warstwy szarej farby olejnej. Podczas prób wyboru środka oraz metody oczyszczania odkryto, iż odwrotcie podobrazia ikony zdobiąne jest pięknymi wzorami geometryczno-floralnymi wykonanymi w technice inkrustacji oraz mar-

kierii. Zdecydowano się na dwustopniowe usuwanie przemalowania w celu uniknięcia uszkodzeń możliwych podczas stosowania drastycznych metod. W pierwszej fazie usuwano jedynie warstwę powierzchniową, używając fabrycznego środka Paint Remover, którego działanie neutralizowano tamponami nasączonymi benzyną lakową. W drugim etapie, ze względu na delikatność wzorów inkrustacji oraz specyfikę powierzchni deski z drewna orzechowego, postanowiono usuwać farbę nagromadzoną wokół wzorów przy pomocy specjalnie do tego celu przygotowanych drewnianych narzędzi o zaokrąglonych krawędziach. Zabieg ten przeprowadzano po uprzednim rozmięczeniu przemalowań kompresami z mieszaniny alkoholu etylowego i acetonu (w stosunku 1 : 1). Zabieg ten był bardzo pracochłonny i wymagający precyzji w operowaniu narzędziami, szczególnie podczas usuwania przemalowań z horyzontalnie

biegnących włókien drewnianego podłoża. Fragmenty wzorów wykonanych z kości doczyszczano delikatnie, prawie suchymi wacikami, przy użyciu neutralnego mydła EZY-Natural Soap (5% roztwór mydła w wodzie destylowanej). Wszystkie elementy inkrustacji oraz markieterii, które wymagały podklejenia lub ponownego prawidłowego umieszczenia na powierzchni deski, wklejano przy użyciu kleju akrylowego Atlacol 66.

Po doczyszczeniu odwrocia ikony przystąpiono do stopniowego impregnowania i wzmacniania drewna. Impregnację iniekcyjną wykonano wybiórczo, wykorzystując otwory po owadach oraz drobne pęknięcia deski. Jako środka impreguracyjnego użyto 5% roztwór Paraloidu B-72 w acetonie.

Szczegółowe oględziny pozwoliły stwierdzić, iż deska podobrazia pomimo aktywności owadów jest w bardzo dobrym stanie. Charakteryzuje się dobrą wytrzymałością mechaniczną, na co wpływ miała na pewno jej grubość. Potwierdziły to zdjęcia rentgenowskie, które uwiarykowały czyste korytarze, których obecność nie spowodowała poważnego osłabienia struktury tak twardego drewna, jakim jest drewno orzechowe.

Postanowiono nie wykonywać uzupełnień zarówno brakujących elementów inkrustacji oraz markieterii, jak i ubytków drewna podobrazia.

Końcowym etapem konserwacji podłoża drewnianego było zabezpieczenie powierzchni odwrocia ikony. Wykluczono użycie do tego celu tak werniksów naturalnych jak i żywic syntetycznych, kierując się względami estetycznymi. Założeniem i celem było uzyskanie wzmocnionej, ale matowej powierzchni, która podkreślałaby kunszt i precyzję wykonania układu wzorów. Wybrano tradycyjną metodę polegającą na nasączeniu drewna gotowanym olejem lnianym. Początkowo powierzchnię nasączono białym olejem lnianym z olejkiem terpentynowym, w stosunku 1:1. Po upływie 24 godzin nasączono powierzchnię ciepłym, gotowanym olejem lnianym. Po upływie 3 godzin usunięto resztki oleju suchą szmatką prowadzoną wzdłuż włókien drewna. Trzeciego dnia zabieg ten powtórzono, wcierając ciepłą mieszaninę dokładnie wzdłuż włókien drewna.

Po upływie 2 tygodni, które określa się jako konieczny okres na wyschnięcie oleju, ponownie wytarto powierzchnię drewna miękką szmatką bawełnianą, wykonując nią koliste ruchy. Po przeprowadzonych zabiegach konserwatorskich podobrazie ikony Świętego Mikołaja charakteryzuje się nasyceniem i ujednoceniem barwy podłoża podkreślającym jednocześnie rysunek dekoracyjnych wzorów pokrywających odwrocie obiektu.

Po zakończeniu prac obejmujących odwrocie ikony przystąpiono do prób usunięcia warstwy brunatnego werniksu pokrywającego warstwę malarską. Po przeprowadzeniu licznych prób wybrano

alkohol etylowy oraz mieszaninę alkoholu etylowego i acetonu (w stosunku 1:1).

W zależności od partii warstwy malarskiej oraz od grubości warstwy werniksu znajdującej się na powierzchni opracowywanego fragmentu, stosowano kompresy lub tradycyjne usuwanie warstwy werniksu wacikiem z mieszaniną rozpuszczalników o dostosowanej do danego fragmentu analogii. Podczas chemicznego usuwania werniksu efekty kontrolowano, neutralizując działanie rozpuszczalników tamponami z benzyną lakową (fol. 15, 16). W partiach złocien duże fragmenty doczyszczano mechanicznie skalpelem pod stereomikroskopem (fol. 17).

Trudności w usuwaniu werniksu napotkano podczas doczyszczania partii zaprawy pozbawionych warstwy malarskiej. Fragmenty te posiadają specyficzny rodzaj faktury oraz liczne spękania, które uniemożliwiały nakładanie kompresów, gdyż powodowały one rozmiękczenie warstwy zaprawy. Jedynym dostępnym sposobem było mechaniczne usuwanie werniksu, po jego wstępnym, delikatnym rozmięczeniu alkoholem etylowym.

Podczas zabiegów mechanicznego usuwania werniksu używano narzędzia pozbawionego ostrych krawędzi oraz zakończeń, aby nie dopuścić do zadrapań powierzchni oryginalnej zaprawy. Wykonano wzmocnienia krawędzi dużych i głębokich ubytków warstwy malarskiej przy pomocy masy woskowo-żywicznej i kautera. Woskowo-żywiczne opaski zabezpieczające chronią przed wykruszaniem się i obłuzowywaniem fragmentów zaprawy oraz przyczyniają się do osiągnięcia efektu łagodnego przejścia pomiędzy warstwą malarską a widocznym, w partiach ubytków, podłożem drewnianym.

Duże i głębokie ubytki tkanki drewnianej, znajdujące się przy krawędziach ikony, wzmocniono i uzupełniono zabarwioną masą woskowo-żywiczną, uzyskując zadowalający efekt scalenia.

Po zakończeniu procesu usuwania werniksu, po wielu dyskusjach nad możliwościami opracowań estetycznych, przyjęto rozwiązanie kompromisowe polegające na wyważeniu proporcji pomiędzy konserwacją zachowawczą a rekonstrukcją pewnych partii ikony.

Retusze wykonano laserunkowo, używając farb akwarelowych z dodatkiem żółci wołowej, jedynie w partiach zaprawy pozbawionych warstwy malarskiej lub złocien. Scalanie kolorystyczne wykonywano, stosując kolory neutralne, nakładane w bardzo cienkiej, laserunkowej warstwie. Nie uzupełniono fragmentów, w których występują ubytki warstwy malarskiej wraz z zaprawą. Po zakończeniu zabiegów estetycznych lico ikony zawerniksowano mieszaniną werniksu matowego, werniksu retuszarskiego oraz benzyny lakowej w proporcjach 2 : 1 : 1. Po całkowitym wyschnięciu warstwy werniksu uzyskano zadowalający efekt mato-

wej powierzchni warstwy malarskiej zbliżony do efektu końcowego oryginału.

## WNIOSKI KOŃCOWE

Ikona Świętego Mikołaja posiada dużą wartość zarówno historyczną jak i artystyczną. Rozpatrywać przy tym należy nie tylko malowidło, ale i jego odwrocie – można nawet zadać pytanie, która część ikony przedstawia większą wartość. Podczas przeprowadzonych badań historycznych oraz ikonograficznych spotkaliśmy się z opinią historyków sztuki twierdzących, iż wspaniale zachowana dekorowana deska przedstawia większą wartość artystyczną i historyczną ze względu na kunszt wykonania ornamentów oraz ze względu na jej rzadkość. Te względy spowodowały, iż skupiliśmy się w powyższym artykule na problemach historycznych, ikonograficznych oraz estetycznych. Poważnym problemem stało się dla nas przekonanie właściciela ikony o słuszności podjętych decyzji konserwatorskich. Wymiary ikony świadczą o tym, iż nie należy ona do ikonostasu zdobiącego kościół, do którego powróci. Staraliśmy się przedstawić obiektywną wartość odwrocia ikony, aby przekonać właściciela o konieczności ekspozycji ikony pozwalającej na podziwianie jej z obu stron. Zadanie to nie należało do łatwych, gdyż ornamentyka odwrocia odwołuje się do wzorców sztuki muzułmańskiej. Po wielogodzinnych dyskusjach udało się nam przekonać księdza, iż w imię sztuki zapomnieć należy o przesadach. Właściciel zobowiązał się do wygospodarowania miejsca w kościele przystosowanego do zainstalowania specjalnej konstrukcji pozwalającej na dostęp do ikony z obu stron.

Głównym celem i zarazem wielką trudnością stała się możliwość ekspozycji ikony na terenie kościelnym z potraktowaniem jej jako obiektu muzealnego. Typ interpretacji oraz konieczność zachowania przesłanek zarówno historycznych jak i artystycznych potraktowano jako wyzwanie muzealne oraz konserwatorskie.

## BIBLIOGRAFIA

1. K.M. Ball, *Decorative motives of Oriental art*, London 1927.
2. H. Bossert, *Encyclopedie de l'ornement*, Berlin 1924.
3. E. Dotti, *Mobili e abitazione del rinascimento in Italia*, Stuttgart, 1928.
4. J. Marley, *Furniture, The Western tradition, history, style, design*, Thames & Hudson, London 1999.
5. *Newgorod Icons XII-XVI century*, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1980.
6. D. & T. Falbet Rice, *Icons and their dating (A comprehensive study of their chronology and provenance)*, Thames & Hudson, London 1974. □