

Ireneusz Płuska

# Problematyka konserwatorska płaskorzeźby Stanisława Wyspiańskiego pt. „Macierzyństwo” wykonanej w plastelinie – nauka i sztuka

Podjęte zagadnienie dotyczy skomplikowanej, ale niezwykle interesującej dla nauki i sztuki konserwatorskiej naprawy, a może i uratowania od zupełnego zniszczenia plastelinowej płaskorzeźby „Macierzyństwo” autorstwa Stanisława Wyspiańskiego z roku 1902<sup>1</sup>. Obiekt przechowywany jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

Ze względu na nietypowy materiał, z jakiego wykonany jest obiekt, brak praktycznych przykładów konserwacji plasteliny i odnośników w literaturze, a także bardzo ogólnikowe dane dotyczące plasteliny jako tworzywa artystycznego, pracę należy traktować jako pewnego rodzaju eksperyment konserwatorski przynależny sztuce, realizowany wszakże w oparciu o metody naukowe.

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

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

Szczególnej pikanterii płaskorzeźbie nadają pozostawione na powierzchni form rzeźbiarskich licz-

ne odciski linii papilarnych samego Wyspiańskiego. Te nośniki pamięci historycznej po wielkim mistrzu nadają dziełu specyficzny charakter i powodują u odbiorcy szczególne ożywienie. Przypomnijmy, że charakterystyczny dla człowieka układ linii na skórze dłoni jest cechą uwarunkowaną genetycznie i identyfikującą daną osobę.

Ten wyjątkowy i indywidualny „ślad” artysty na swoim dziele jest wartością szczególną, na pewno pozaartystyczną, ale przybliżającą bezpośredni kontakt odbiorcy z nieżyjącym już artystą i jego dziełem. Bezwzględne zachowanie linii papilarnych na powierzchni plasteliny było warunkiem podstawowym w założeniach konserwatorskich i przeprowadzonej konserwacji obiektu.

Najstarszy pisemny przekaz dotyczący omawianej płaskorzeźby pochodzi z roku 1925 z książki pt. „Dzieła malarskie Stanisława Wyspiańskiego” w opracowaniu Stanisława Świerza<sup>2</sup>, gdzie autor opracowania dokonuje wyszczególnienia wszystkich pięciu dzieł rzeźbiarskich Wyspiańskiego, w tym trzech płaskorzeźb wykonanych w plastelinie. Noszą one następujące tytuły: „Apollo rażący grotami pomoru”, „Macierzyństwo”, „Zygmunt I”. Płaskorzeźby „Apollo” i „Macierzyństwo” zachowały się do dziś i są obecnie własnością Muzeum Narodowego w Krakowie, natomiast losy płaskorzeźby „Zygmunt I” nie są znane.

Jedyną literaturą przedmiotu są krótkie wzmianki dotyczące naszej płaskorzeźby, ograniczające się najczęściej do tytułu obiektu, zamieszczone w katalogach z wystaw poświęconych twórczości Sta-



Pastel „Macierzyństwo” Wyspiańskiego z 1902 r. Pierwowzór dla płaskorzeźby wykonanej z plasteliny



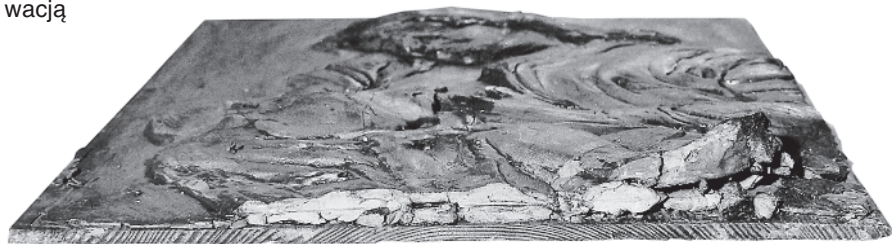
Usunięty z połowy płaskorzeźby nie-fachowo położony bezbarwny lakier



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



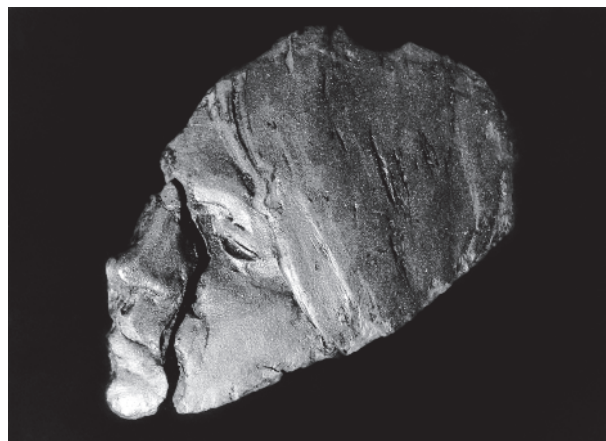
Zniszczona płaskorzeźba – stan przed konserwacją



Zniszczenia struktury płaskorzeźby widoczne z dolnej krawędzi



Szkicowy rysunek wykonany ołówkiem na desce podkładowej przez St. Wyspiańskiego



Rozmontowana głowa, widoczny szkicowy rysunek na desce podkładowej

niśława Wyspiańskiego, na których płaskorzeźba była eksponowana. Katalogi pochodzą z lat 1939, 1947 i 1958. Najobszerniejszą informacją jest treść nadruku na odwrocie karty pocztowej reprodukcją płaskorzeźbę, pochodzącej z roku 1956. Wynika z niej, że płaskorzeźba jest powtórzeniem kompozycji wykonanej w technice pastelowej pt.

„Macierzyństwo” i datuje obiekt na 1902 rok oraz podaje nazwiska byłych właścicieli płaskorzeźby. Byli to: Wł. W. Żuławski, a następnie G. Puchalski, zamieszkali w Krakowie. W świetle przytoczonych danych można uznać, że jakkolwiek nieznanne są losy początkowe płaskorzeźby, to już w roku 1925 obiekt należał do Wł. Żuławskiego i do roku



Plaskorzeźba po zabiegach konserwatorskich

1941 znajdował się w jego zbiorach prywatnych, podobnie jak plaskorzeźba „Apollo”, a od roku 1941 pozostawała w rękach G. Puchalskiego w Krakowie. W roku 1982 została odkupiona od córki nieżyjącego już G. Puchalskiego przez Muzeum Narodowe w Krakowie.

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

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

Za pierwowzór dla kompozycji wykonanej w plastelinie, jak już wcześniej nadmieniano, należy uznać powszechnie znany pastelowy rysunek

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

Wiemy również, że rysunek, a szczególnie pastel, były technikami wiodącymi w twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Natomiast rzeźba – techniką stosowaną

sporadycznie, a plaskorzeźb Wyspiański wykonał w swym życiu zaledwie pięć i każda z nich ma swój konkretny odnośnik rysunkowy. Można przypuszczać, że dla Wyspiańskiego rzeźbiarstwo było pewnego rodzaju eksperymentem, „odskocznią” i „odpoczynkiem” twórczym w jego bogatej działalności twórczej. Kompozycja rysunkowa jest jednak bliższa postulatowi realistycznej wierności i poprawności Wyspiańskiego względem natury, natomiast kompozycja rzeźbiarska jest w większym stopniu stylizacją natury, linia jest zdecydowanie bardziej manierystyczna, rozfalowana, a całość dekoracyjna. W rysunku detal, szczególnie dłonie i fałdy szat, opracowany został bardzo szczegółowo i precyzyjnie.

W plaskorzeźbie artysta zrezygnował ze szczegółu na korzyść bardziej schematycznego potraktowania formy detalu rzeźbiarskiego.

Równie charakterystyczną cechą dla twórczości Stanisława Wyspiańskiego jest umiejętność budowania nastroju – w przypadku omawianej plaskorzeźby – pełnego ciepła macierzyńskiego, tkliwości, ufności, nastroju lirycznego i zwykłej, ale

pięknej chwili, jaką niesie ze sobą scena karmienia. Wiąże się to prawdopodobnie z tym, że artysta uwiecznił na płaskorzeźbie swoją żonę i dziecko, gdyż znamienne jest podobieństwo kobiety do żony Stanisława Wyspiańskiego z fotografii rodzinnych oraz szczególnie z „Autoportretu z żoną”.

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

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

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

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

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

Powierzchnię plasteliny pokrywał błyszczący lakier sporządzony z szelaku w trakcie późniejszych niefachowych napraw. Substancja ta stanowi lśniąca, obcą dla plasteliny, twardą powłokę zespoloną z plasteliną.

Lico płaskorzeźby było mocno zabrudzone, szczególnie we wgłębieniach form, co wyraźnie zniekształcało wzajemny układ i relacje poszczególnych brył rzeźbiarskich. Struktura plasteliny

była osłabiona, widoczne były rozwarstwienia, odkształcenia i przesunięcia wzdłuż licznych spękań i odspojen. Pomiedzy luźnymi kawałkami przesuszonej plasteliny nieprzylegającymi do siebie i w miejscach jej ubytków widoczne było drewno deski podłoża z odsłoniętym gdzieś szkicowym rysunkiem, wykonanym ołówkiem przez Wyspiańskiego.

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

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

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

Początkowo jednym z głównych założeń konserwatorskich było przywrócenie plastelinie pierwotnych właściwości technicznych, tj. zabieg polegający na wzmocnieniu osłabionej struktury plasteliny przez impregnację. W dalszym etapie prac konserwatorskich, po przeprowadzeniu wstępnych badań określających skład chemiczny i właściwości plasteliny okazało się to niemożliwe, ponieważ plastelina jest materiałem tłustym i niemieszczalnym.

Z realizacją zamierzeń konserwatorskich łączyło się przeprowadzenie szeregu prób, badań i obserwacji. Pozwoliło to na opracowanie odpowiedniej metody konserwacji oraz szczegółowe określenie użytych materiałów i środków postępowania.

W ramach konserwacji technicznej istotnym problemem była stabilizacja podłoża płaskorzeźby oraz prawidłowe zamontowanie plasteliny w drewnianym obramieniu. Zabieg ten miał na celu wyeliminowanie jednej z głównych przyczyn niszczenia płaskorzeźby, a mianowicie ruchu drewna deski podłoża i niestabilności układu płaskorzeźba – obramienie. Nie zdecydowano się na zastąpienie

oryginalnego podłoża płaskorzeźby przez nowe, ustabilizowane podłoże, gdyż na desce oryginalnej znajduje się autorski rysunek kompozycji, przez co, między innymi, płaskorzeźba wraz z podłożem stanowi integralną całość. Koniecznością natury technicznej było także sklejenie odspojonej plasteliny z oryginalną deską podłoża.

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

Zasadniczą czynnością o znaczeniu estetyczno-technicznym było zlikwidowanie odkształceń i odspojień plasteliny poprzez przywrócenie formy rzeźbiarskiej do pierwotnego układu i stanu, uzupełnieniu ubytków występujących głównie przy spękaniach i rozwarstwieniach w nowym plastelinowym materiale. Zlikwidowano również drobne spęknięcia przez ich sklejenie.

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

Ingerencję estetyczną poszerzono o niezbędną rekonstrukcję ubytków, a konkretnie palców stopy postaci dziecięcej, które zostały zgniecione, a także partii obejmującej prawy, mało widoczny profil kobiety i prawe oko, które były rekonstrukcjami wadliwie wykonanymi w późniejszym kicie.

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

Scalono kolorystycznie partie zrekonstruowane z oryginalną powierzchnią płaskorzeźby oraz wykonano regenerację plasteliny przez pokrycie jej cienką warstwą oleju lnianego, która będzie stano-

wić także warstwę izolacyjno-ochronną płaskorzeźby.

Pozostawiono z poprawkami konstrukcji późniejszą oszkloną gablotę, tak aby spełniała ona właściwe wymogi techniczne oraz ekspozycyjno-estetyczne, a także zabezpieczała amortyzując ewentualne wstrząsy lub drgania oddziałujące na płaskorzeźbę.

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

## Bibliografia

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

<sup>1</sup> Konserwację płaskorzeźby wykonała w Pracowni Konserwacji Rzeźby Kamiennej, Ceramiki i Stiuku Pani mgr Aleksandra Święch pod kierunkiem prof. Ireneusza Płuski w latach 1984-86.

<sup>2</sup> *Stanisław Wyspiański – Dzieła malarskie* – Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, opracowanie dr Stanisław Świerz, Bydgoszcz, 1925.