Piotr Dybalski
REST ART – Konserwacja Zabytków

KONSERWACJA I BADANIA OBRAZU *ZWIASTOWANIE NAJŚWIĘTSZEJ MARII PANNIE* W ZBIORACH BIBLIOTEKI KÓRNICKIEJ

Późnogotycki obraz *Zwiastowanie NMP* w zbiorach Biblioteki Kórnickiej stanowi środkową część tryptyku ufundowanego w 1529 roku przez Łukasza II Górkę (il. 1). Dotychczas uważano, że był on przeznaczony zapewne do kolegiaty kórnickiej[1]; według najnowszych ustaleń bardziej prawdopodobnym miejscem wydaje się kaplica rodowa Górków w katedrze poznańskiej[2]. Autor obrazu nie jest znany, jednak, jak wskazują badacze malarstwa średniowiecza w Wielkopolsce, można go wiązać z obrazem św. Anny Samotrzeć z Szamotuł i ołtarzem głównym z kolegiaty szamotulskiej[3]. W połowie XIX wieku pozyskał go dla zbiorów kórnickich Tytus Działyński[4]. Prawdopodobnie wtedy obraz został po raz pierwszy poddany restauracji i przeróbkom, polegającym m.in. na przemalowaniu dużych jego partii oraz obcięciu górnych narożników tablicy do formy łuku. Obraz konserwowany był powtórnie w latach 30. XX wieku przez prof. Jana Rutkowskiego w Poznaniu[5].

[1] Aniela Sławska, *Z zagadnień malarstwa (wielkopolskiego) I poł. XVI w.*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1968, t. XXX, s. 127.

[2] Tomasz Jurek, *Łukasz Górka – magnat i mecenas*; Adam S. Labuda, *Tryptyk „Zwiastowania NMP" fundacji Łukasza II Górki. Ikonografia, źródła programu obrazowego i historyczny kontekst dzieła* – artykuły w niniejszym tomie „Pamiętnika Biblioteki Kórnickiej".

[3] Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowych,* [w:] *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach,* pod red. Adama S. Labudy, Poznań, 1994, s. 115.

[4] Tamże, s. 89.

[5] Teczka: „Muzeum kórnickie" AB 268, k. 121. Biblioteka Kórnicka

Dwa skrzydła ołtarza eksponowano na wystawie „Wielkopolska plastyka gotycka" w Muzeum Wielkopolskim w 1936 r.[6] Po II wojnie światowej, w latach 1950–1958, obraz poddawany był dwukrotnie bieżącym pracom konserwatorskim w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Zakres tych prac oraz zastosowane wówczas metody, wskutek braku dokumentacji konserwatorskich, nie są znane.

Obraz eksponowany jest obecnie w muzeum na Zamku Kórnickim we wschodniej części Sali Mauretańskiej. Malowany jest w technice temperowej, z laserunkami olejno-żywicznymi i złoceniami, na desce o wymiarach: wys. 137,5 cm, szer. 108,2 cm, grubości ok. 1,9 cm. Pełna grubość deski, wraz ze szpongami, wynosi ok. 5,2 cm. Kompozycja obrazu zawarta jest w prostokącie pionowym zamkniętym łukiem. Przedstawia scenę Zwiastowania, w której z prawej strony klęczy Maria przy ciężkim, bogato dekorowanym pulpicie, z lewej natomiast stoi, zwrócony ku Niej, archanioł Gabriel. U dołu, na pierwszym planie, pośrodku umieszczono herb z czterema godłami: Łodzia, Odrowąż, Nałęcz i Sulima, któremu towarzyszy klęcząca postać fundatora Łukasza II Górki, przedstawiona w znacznie mniejszej skali niż główne postaci. W głębi, za balustradą tarasu, na tle urozmaiconego, górskiego pejzażu, umieszczono scenę Nawiedzenia, w której Marii i św. Elżbiecie towarzyszą cztery kobiety. W zwieńczeniu sceny, na tle błękitnego nieba widnieje królujący Bóg Ojciec w otoczeniu obłoków i unoszących się wśród nich skrzydlatych puttów. Poniżej chmur nagie Dzieciątko Jezus sfruwa ku Marii, niosąc na ramionach prosty, ciemnobrązowy krzyż.

Technika i technologia

Podłożem obrazu jest tablica zbudowana z czterech desek lipowych o szerokości: 33,2, 16,0, 31,5, 27,5 cm i grubości ok. 1,9 cm, zestawionych pionowo i sklejonych na styk za pomocą kleju glutynowego. Spoiny desek wzmocnione były pierwotnie na odwrociu tablicy pasami płótna o szerokości ok. 5–6 cm, naklejonymi za pomocą kleju skórnego. Ślady tych pasów widoczne są w formie równoległych, nieco jaśniejszych stref. Powierzchnia lica jest bardzo dokładnie wyheblowana i wyszlifowana. Na odwrociu natomiast widoczne są bardzo wyraźne ślady starannej obróbki szerokim dłutem.

Zewnętrzne krawędzie tak zbudowanego podobrazia są na odwrociu lekko sfazowane na szerokości ok. 8 cm do grubości krawędzi 5–13 mm. Sfazowanie to nie występuje na odcinkach łuku zamykającego kompozycję od góry. Wzdłuż tej krawędzi występują natomiast liczne, nieregularne ubytki warstwy malarskiej. Wszystko to skłania do przypuszczenia, że deska była pierwotnie prostokątna,

[6] Gwido Chamarzyński, *Wielkopolska plastyka gotycka. Katalog wystawy* […], Poznań 1936, poz. 143, s. 36. Bardzo dziękuję mgr. Mikołajowi Potockiemu z Biblioteki Kórnickiej za dostarczenie informacji o konserwacji i ekspozycji obrazów.

a górne narożniki obcięto do obecnej formy już po namalowaniu obrazu. Linia cięcia jest nieco asymetryczna w stosunku do osi pionowej, nierówna, wykonana niestarannie, za pomocą prymitywnych narzędzi. Na krawędzi łuku widoczne są ponadto ślady sześciu otworów (być może po kołkach o średnicy ok. 8 mm) służących pierwotnie do mocowania obrazu do pierwotnej konstrukcji ołtarza lub do umocowania dodatkowych elementów, być może nakładanych ornamentów od strony lica.

Całość tablicy została wtórnie wzmocniona przez wmontowanie w odwrociu trzech ruchomych szpong dębowych, fazowanych, nieznacznie klinowanych, wsuwanych w nacięcia typu „jaskółczy ogon" i rozmieszczonych w układzie równoległym, poprzecznie do układu desek, w nierównych odległościach. Dolna szponga biegnie równolegle do dolnej krawędzi ok. 12 cm nad nią, środkowa w połowie wysokości obrazu, górna w 3/4 wysokości. Szpongi dolna i górna wsuwane są z lewej strony deski, środkowa natomiast z prawej, i nie sięgają do przeciwległych krawędzi.

Lico deski (po przeklejeniu klejem glutynowym) zostało pokryte kilkuwarstwową, jednak stosunkowo cienką, białą zaprawą kredowo-klejową na bazie kleju glutynowego i kredy pławionej, z niewielkim dodatkiem bieli ołowiowej. Zaprawa została bardzo starannie wyszlifowana i wypolerowana na mokro.

Na wypolerowaną zaprawę przeniesiono rysunek z wcześniej przygotowanego kartonu, prawdopodobnie metodą przepróchy[7]. Jak wykazały fotografie w świetle podczerwonym, cały rysunek obrazu, wraz z najdrobniejszymi detalami oraz modelunkiem szat, został bardzo precyzyjnie opracowany cienkim pędzlem za pomocą czarnego tuszu żelazowo-galusowego metodą szrafowania. Należy zwrócić uwagę, że niektóre istotne fragmenty, jak np. twarze postaci, układ niektórych elementów kompozycyjnych (banderola wokół berła archanioła), uległy zmianie podczas opracowywania finalnej warstwy malarskiej (il. 7–9). Całość utrwalono cienką, nałożoną laserunkowo imprimiturą żywiczną, podbarwioną w kolorze „cielistym" (jasny ugier, cynober z dodatkiem bieli ołowiowej).

Po wyschnięciu wykonano właściwe malowidło w technice temperowej (tempera jajowa). Farba nakładana jest bardzo cienko i gładko, niemal bez śladów pędzla. Następnie wykonano laserunki w technice żywicznej oraz detale temperą lub akwarelą w mokrych jeszcze laserunkach, dzięki czemu uzyskano charakterystyczny dla malarstwa późnogotyckiego efekt miękkiego „wtapiania się" najdrobniejszych detali w otoczenie. Warstwa malarska jest bardzo bogata pod względem kolorystycznym i zawiera szeroką gamę pigmentów mineralnych

[7] Metoda przenoszenia rysunku kompozycji z kartonu na płaszczyznę dekorowaną (ścianę, obraz), stosowana w średniowieczu w różnych technikach malarskich. Kontur wzoru na kartonie dziurkuje się za pomocą igły lub zębatego kółka. Następnie karton umieszcza się na powierzchni obrazu i nanosi się na niego suchy pigment, który przedostaje się przez dziurki. W efekcie zarys wzoru odbija się na obrazie w formie drobnych kropek.

i barwników organicznych, takich jak: biel ołowiowa, czerń organiczna, ugier, umbra, cynober, czerwień żelazowa, błękit miedziowy i ziemia zielona.

Złocenia płaszczyzn, np. zaplecka baldachimu, wykonano złotem płatkowym na wytrawę olejną[8]. Złocone drobne detale, jak: berło, aplikacje tkanin, inskrypcje itp., wykonano złotem w proszku, prawdopodobnie w technice białkowej lub na tzw. zieloną farbę, stanowiącą mieszaninę różnych pigmentów używanych przez artystę, zmieszanych z szybkoschnącym spoiwem olejnym lub olejno-żywicznym. Malowidło wykonano bardzo starannie, precyzyjnie i gładko, jednak z wyraźnie widoczną miękką fakturą niewielkich impastów w partiach najgłębszych cieni. Cała powierzchnia obrazu została pierwotnie pokryta cienką warstwą werniksu żywicznego[9].

STAN ZACHOWANIA I PRZYCZYNY ZNISZCZEŃ

Deska podobrazia jest lekko wypaczona, z krawędziami i stykami poszczególnych desek na łączeniach nieznacznie cofniętymi w stosunku do linii lica. Porównanie stanu obecnego z opisem podobrazia zawartym w ekspertyzie mgr Teresy Kozioł, przeprowadzonej w grudniu 2011 roku, gdzie mówi się o „podłożu obrazu dość wydatnie spaczonym", nasuwa przypuszczenie, że deska podobrazia poddawana jest znaczącym ruchom i napięciom w cyklu rocznym. Wynika to z wahań temperatury i – przede wszystkim – wilgotności. Obraz eksponowany był wówczas w okresie letnim w otwartym pomieszczeniu, tuż przy stale otwartym wejściu głównym do muzeum, gdzie warunki temperaturowo-wilgotnościowe zbliżone były do zewnętrznych. Temperatury wnętrz zamkowych zimą uzależnione są od centralnego ogrzewania, jednak poziom wilgotności jest z pewnością znacznie niższy niż w okresie letnim. Deski podobrazia w okresie zimowym kurczą się i paczą. Wahania pracy desek w cyklu rocznym stanowią z pewnością główną przyczynę większości widocznych uszkodzeń drewna na stykach, jak również pęknięć i odspojeń zapraw wraz z warstwą malarską od podłoża, w efekcie czego powstają wykruszenia i ubytki.

Powierzchnia odwrocia była częściowo pokryta starą szpachlówką kredowo-klejową oraz, częściowo wtopioną w strukturę drewna, grubo kładzioną masą woskowo-żywiczną, sporządzoną przypuszczalnie z wosku pszczelego i kalafonii stopionych na gorąco. Warstwa ta, położona prawdopodobnie podczas prac konserwatorskich w latach 50. XX wieku w celu odizolowania drewna od zmian wilgotności otoczenia, utraciła swoje właściwości izolacyjne, była skruszała, pokryta

[8] Zagęszczony olej lniany z dodatkiem substancji przyspieszających wysychanie, używany dawniej do naklejania płatków złota. Obecnie mikstion.

[9] Badania technologiczne zostały wykonane przez mgr Annę Michnikowską, której bardzo dziękuję za cenne wskazówki i uwagi związane z technologią obrazu.

mikropęknięciami, zmatowiała. Głębokie ubytki drewna w górnej partii odwrocia zostały uzupełnione kitem trocinowo-woskowym.

Na całej powierzchni odwrocia pod warstwą wosku widoczne były liczne, drobne ubytki drewna pochodzenia mechanicznego, zwłaszcza wzdłuż krawędzi, wypełnione starszymi szpachlówkami kredowo-klejowymi i woskowo-trocinowymi. Szpary i rozpojenia poszczególnych desek zostały wcześniej zaszpachlowane kitem kredowo-klejowym i woskowo-trocinowym, silnie popękanym. Na całej powierzchni odwrocia widoczne były nieliczne otwory wylotowe (średn. 1–1,5 mm) owadów z rodziny *anobium* (kołatek).

Zaprawa pokryta jest delikatną i regularną, wyraźną siatką spękań pionowych i poziomych, charakterystycznych dla malarstwa na drewnie, i występuje dość równomiernie na całej powierzchni obrazu. Spękania położone wzdłuż styków desek wykazują wyraźne, miseczkowate deformacje łusek. Lokalnie widoczna była tendencja do odspajania od podłoża. Ubytki w okolicach krawędzi zewnętrznych oraz styków desek w większości uzupełnione zostały wcześniej kitami kredowo-klejowymi, obecnie silnie spękanymi.

Warstwa malarska jest spękana na całej powierzchni. W licznych partiach łuski są daszkowato uniesione, wykazując tendencję do odspajania od zaprawy. Przy szczegółowym oglądzie w powiększeniu widoczne są lokalne liczne przetarcia i przemycia, wynikające z pierwotnego, bieżącego użytkowania, a także powstałe podczas wcześniejszych prac restauratorskich. Przetarcia te zostały następnie w dużej mierze przemalowane w technice olejnej (częściowo zakrywając oryginalną siatkę spękań). Przemalowania te były w większości znacząco pociemniałe.

Również część ornamentów złoconych, a także najwyższych świateł niektórych innych ornamentów, sprawiało wrażenie wtórnie dodanych i zasłaniających oryginalną siatkę spękań. W dużej części przemalowania te znajdowały się pod warstwą wtórnego werniksu, co utrudniało ich odczytanie w świetle UV. Ubytki mechaniczne warstwy barwnej i złoceń w większości pokrywały się z ubytkami zaprawy. Na całej powierzchni widoczne są bardzo drobne wykruszenia, częściowo wyretuszowane w technice olejnej i żywicznej. Te retusze, wykonane na werniksie, są dobrze czytelne w świetle UV i zostały prawdopodobnie wykonane podczas bieżącego przeglądu konserwatorskiego ok. 2000 roku.

Prace konserwatorskie oraz badania

W związku ze stanem zachowania oraz funkcją muzealną obiektu sformułowano szczegółowy program prac zakładający przeprowadzenie pełnej konserwacji oraz restauracji obrazu. Przewidziano zlokalizowanie i całkowite usunięcie wszystkich wtórnych nawarstwień z obrazu, przeprowadzenie pełnego zakresu prac konserwatorsko-zabezpieczających i wykonanie pełnej rekonstrukcji

wszystkich warstw technologicznych, a zwłaszcza malarskiej, w celu przywrócenia pierwotnych wartości artystycznych i technicznych obiektu.

Prace konserwatorskie rozpoczęto 24 września 2012 r. Obraz zdjęto ze ściany, wstępnie oczyszczono, zabezpieczono i zapakowano do transportu w folię poliestrową – pęcherzykową i przewieziono do pracowni konserwatorskiej w Poznaniu. Wykonano wstępną dokumentację fotograficzną lica i odwrocia w świetle rozproszonym i bocznym oraz fotografie w świetle UV całości oraz detali (il. 2). Fotografie UV wykazały, że obraz jest pokryty warstwą werniksu nierównej grubości z niewielkimi zaciekami. Na werniksie widoczne są najmłodsze wtórne punktowania i retusze w postaci wyraźnie ciemnych plamek różnej wielkości, skoncentrowanych głównie wzdłuż krawędzi obrazu, pionowych spoin desek oraz szat archanioła.

Partie zaprawy wraz z polichromią, wykazujące tendencję do odspajania, podklejono metodą zastrzyków z mieszaniny 2% wodnego roztworu alkoholu poliwinylowego i 5% Plextolu B 500 w dyspersji wodnej, po uprzednim zwilżeniu alkoholem. Miejsca podklejone zaprasowano kauterem przez folię poliestrową. Następnie wykonano próby usuwania zabrudzeń, wtórnych werniksów, retuszy i przemalowań. Do wykonania prób użyto: benzyny lakowej, izooktanu, izopropanolu, ksylenu, alkoholu, acetonu pojedynczo i w mieszaninach oraz preparatu Contrad 2000. Po wykonaniu wstępnych odkrywek werniksów i przemalowań (il. 3) pobrano próbki drewna podobrazia i zaprawy oraz warstwy malarskiej do badań. Próbki pobrano z partii karnacji archanioła, sukni archanioła, złoceń, czerwieni szat. Stwierdzono, że wtórny werniks oraz retusze są usuwalne, bez ryzyka uszkodzenia oryginału, za pomocą mieszaniny izooktanu z izopropanolem w proporcji 1:1 z miejscowym doczyszczeniem mieszaniną toluenu, acetonu i alkoholu, zobojętnianych benzyną lakową. Zabieg prowadzono przy ciągłej kontroli powierzchni w świetle UV. Grube, kilkuwarstwowe nawarstwienia farb olejnych znajdujące się wzdłuż dolnej i częściowo bocznych krawędzi obrazu usunięto mieszaniną ksylenu, acetonu i alkoholu, zobojętnianych benzyną lakową.

Po usunięciu warstw retuszy i wtórnych werniksów dokonano oględzin obrazu i sfotografowano powtórnie w świetle UV (il. 4). Okazało się, że niektóre partie obrazu, jak: szata archanioła, zielona draperia za głową Marii, partie pejzażu oraz płyciny pulpitu Marii, pokryte są ciemnozielonym, o brunatnym odcieniu, wtórnym laserunkiem (czarna fluorescencja w świetle UV). Wykonane badania laboratoryjne przekrojów próbek tych partii wykazały ponadto, że laserunek ten został nałożony po dłuższym czasie od powstania obrazu i wypełnia siatkę spękań oryginalnej polichromii. Pod laserunkiem znajduje się dobrze zachowana pierwotna warstwa malarska.

W tej sytuacji powołano komisję konserwatorską z przedstawicielami inwestora, ekspertami i przedstawicielem Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków

w Poznaniu, która po zapoznaniu się ze stanem i wynikami badań podjęła decyzję o usunięciu wtórnych, prawdopodobnie XIX-wiecznych laserunków. Warstwę tę usunięto za pomocą mieszaniny ksylenu, acetonu i alkoholu w proporcji 1:1:1, zobojętnianej benzyną lakową. Miejscowo doczyszczano powierzchnię 10% roztworem preparatu Contrad 2000 i zobojętniano benzyną.

Podczas usuwania przemalowań odsłonięto wtórne nawarstwienia w postaci starych uzupełnień zapraw. Zidentyfikowano cztery rodzaje wtórnych zapraw, pochodzące z różnych chronologicznie prac restauratorskich: trzy kredowo-klejowe, o różnym stopniu zachowania, kolorze i stopniu przeklejenia, oraz woskowe. Zaprawy te częściowo usunięto metodą mechaniczną, a częściowo skorygowano, pozostawiając tam, gdzie wykazywały dobry stan techniczny i dobrą przyczepność do podłoża. Zaprawy woskowe usunięto w całości metodą mechaniczną. Na tym etapie wykonano pełną dokumentację całości i większości detali obrazu w świetle podczerwonym (IR), co pozwoliło niezwykle precyzyjnie odczytać pierwotny rysunek artysty wykonany tuszem żelazowo-galusowym oraz wszystkie autorskie zmiany i korekty kompozycji (il. 7–9)[10].

Lico obrazu zabezpieczono w całości bibułką japońską na masę woskową w benzynie lakowej i przystąpiono do oczyszczania odwrocia podobrazia. Po wykonaniu badań okazało się, że odwrocie zabezpieczone jest masą woskowo-żywiczną (prawdopodobnie z zawartością kalafonii), a kity woskowo-trocinowe wypełniają duży ubytek drewna pod górną krawędzią, a nad górną szpongą. Pozostała powierzchnia odwrocia pokryta jest masą woskową, barwioną w kolorze brunatnym szpachlówką kredowo-klejową użytą do kitowania otworów po owadach. Szpachlówkę i woski usunięto mechanicznie, małymi partiami, lekko zwilżając je słabym roztworem preparatu Contrad 2000 w celu spęcznienia i po usunięciu dosuszano dane miejsce suszarką, aby nie dopuścić do długotrwałego zawilgocenia odwrocia.

Po oczyszczeniu usunięto mechanicznie kity woskowe i warstwę masy woskowej z górnej partii deski oraz wyekstrahowano pozostałości wosków za pomocą okładów z mączki drzewnej nasyconej benzyną lakową. Deskę w całości poddano dezynfekcji i dezynsekcji metodą kilkakrotnego pędzlowania preparatem Xirein (Bresciani). Następnie usunięto zabezpieczenie z lica i całą deskę zaimpregnowano strukturalnie 10% roztworem Paraloidu B 72 w toluenie, metodą zastrzyków wykonywanych w otwory po owadach oraz przez niewielkie nawierty od strony odwrocia.

Po odparowaniu rozpuszczalnika wykonano naprawy stolarskie polegające na sklejeniu rozspojeń w dolnych partiach desek i uzupełnieniu ubytku w górnej partii podobrazia. Ubytek ten uzupełniono masą trocinowo-akrylową na bazie kitu Tikkurila (prod. fińskiej). Drobne ubytki mechaniczne drewna odwrocia

[10] Fotografie w podczerwieni (IR) zostały wykonane przez p. dr. Mirosława Wachowiaka z Zakładu Konserwacji Sztuki Nowoczesnej UMK w Toruniu.

i krawędzi bocznych tablicy oraz otwory po owadach zostały uzupełnione kitem akrylowym Tikkurila z dodatkiem mączki drzewnej. Cała powierzchnia odwrocia i krawędzi deski została zabezpieczona woskiem mikrokrystalicznym Cosmoloid w benzynie lakowej.

Ubytki zaprawy zostały uzupełnione tzw. kitem wiedeńskim – zaprawą kredowo-emulsyjną na bazie kredy bolońskiej, żelatyny, metylocelulozy, damary, terpentyny weneckiej, a następnie wyszlifowane. Całe lico pokryto werniksem retuszerskim Talens w benzynie lakowej w proporcji 1:1. Po zaizolowaniu kitów zaprawy słabym roztworem alkoholowym białego szelaku wykonano punktowania i uzupełnienia warstwy malarskiej w technice żywicznej farbami ketonowymi Maimeri na podmalowaniu temperowym. Ubytki złoceń uzupełniono złotem w proszku kładzionym z 2% roztworem Paraloidu B 72 w toluenie. Lico zawerniksowano werniksem końcowym Talens.

Przeprowadzone prace konserwatorskie dotyczyły wszystkich warstw technologicznych obrazu. Drewniane podobrazie poddano zabiegom zabezpieczającym i wzmacniającym strukturę, dzięki czemu uzyskano efekt stabilizujący, podnoszący odporność deski na zewnętrzne wahania wilgotności i temperatury. Warstwa malarska, składająca się z zaprawy i warstw barwnych, została skonsolidowana i przytwierdzona do podłoża. Usunięcie pokrywających ją wszystkich wtórnych nawarstwień i uzupełnienie ubytków spowodowało zdecydowane rozjaśnienie i pogłębienie oraz ożywienie gamy kolorystycznej. Wszystkie opisane efekty decydują o przywróceniu dziełu jego pierwotnego wyrazu i wartości artystycznej oraz właściwości technicznych.

BIBLIOGRAFIA

Rękopis: AB 268, k. 121. Biblioteka Kórnicka.

Chamarzyński Gwido, *Wielkopolska plastyka gotycka. Katalog wystawy* […], Poznań 1936, poz. 143.

Jurek Tomasz, *Łukasz Górka – magnat i mecenas*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej" 2015, z. 32.

Labuda Adam S., *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowych*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach*, red. Adam S. Labuda, Poznań 1994.

Labuda Adam S., *Tryptyk „Zwiastowanie NMP" fundacji Łukasza II Górki. Ikonografia, źródła programu obrazowego i historyczny kontekst dzieła*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej" 2015, z. 32.

Sławska Aniela, *Z zagadnień malarstwa (wielkopolskiego) I poł. XVI w.*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1968, t. XXX.

1. Obraz *Zwiastowanie NMP*, 1529 r. Biblioteka Kórnicka,
całość, stan przed konserwacją

2. Zdjęcie w świetle UV, stan przed konserwacją –
wtórne retusze i przemalowania widoczne są w postaci ciemnych plam

3. Stan podczas konserwacji –
odkrywki, usuwanie zabrudzeń, wtórnych
werniksów i przemalowań

4. Stan podczas konserwacji –
po częściowym usunięciu zabrudzeń,
wtórnych werniksów i przemalowań

5. Stan podczas konserwacji –
zdjęcie w świetle UV po całkowitym usunięciu zabrudzeń, wtórnych werniksów
i przemalowań XX-wiecznych, widoczne ciemne partie przemalowań XIX-wiecznych

6. Stan po konserwacji

7. Stan po konserwacji, fotografia w świetle podczerwonym (IR)

8. Detal – głowa Marii, stan po konserwacji, fotografia w świetle podczerwonym (IR), widoczny pierwotny rysunek detali twarzy i formy dekoltu oraz modelunek draperii metodą szrafowania

9. Detal – głowa fundatora, stan po konserwacji, fotografia w świetle podczerwonym (IR), widoczny pierwotny rysunek twarzy, skorygowany przez autora podczas malowania

ABSTRACT

PIOTR DYBALSKI

CONSERVATION AND EXAMINATION OF THE PAINTING ANNUNCIATION TO THE BLESSED VIRGIN MARY FROM THE COLLECTIONS OF THE KÓRNIK LIBRARY

This article describes comprehensive conservation works and examinations carried out on the late-Gothic painting "Annunciation to the Blessed Virgin Mary" from the Kórnik Library of PAN [the Polish Academy of Arts and Sciences] from 2013 until 2014. The painting underwent conservation several times in the 19th and 20th centuries. A detailed analysis of the state of preservation of the work, determination of the causes of its damage, and the chemical composition of the particular technological layers with the help of such examination methods as laboratory analyses of the pigments and binders, and UV and IR analysis of the painting, made it possible for the researchers to identify and remove all the secondary layers and to restore the work in such a way as to recover its original aesthetic value and technological properties.