

Műtárgyvédelem

2022

39



MAGYAR
NEMZETI
MÚZEUM

Műtárgyvéddelem

39

Szerkesztők / Editors

Kissné Bendefy Márta – Zsámbéki Anna

Szerkesztőbizottság / Editorial board

Görbe Katalin

Kovács Petronella

Nagy Zsófia

Orosz Katalin

Szatmáriné Bakonyi Eszter

Várfalvi Andrea

Fordítás / Translation

Szerzők / Authors

Chris Sullivan

Kissné Bendefy Márta

Szerkesztés / Editing

Böröczki Tamás

Arculat / Design

Vári Ágnes

Tördelés / Layout

Gyapjas Anikó

Felelős kiadó / Publisher

L. Simon László főigazgató / director general

Magyar Nemzeti Múzeum / Hungarian National Museum

Címlap / Front cover

18. századi „gondolaszék” restaurálás után

Iparművészeti Múzeum, Budapest

'Gondola chair', 18th century, after conservation

Museum of Applied Arts, Budapest

Hátlap / Back cover

Andrea del Sarto festményének másolata restaurálás előtt (részlet),

Belvárosi Nagyboldogasszony Főplébánia, Budapest

Copy of a painting by Andrea del Sarto, before conservation (detail)

ISSN 1216-1195

Készült 13,6 (A/5) ív terjedelemben, 300 példányban, 2022-ben

Nyomdai munkák: Prime Rate Kft., felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

[mű] [tárgy]

] [védelem]



Előszó	8
In memoriam	10
Séd Gábor (1953–2015)	10
Szalay Zoltán (1924–2020)	12
Újvári Mária (1952–2018)	14
Kovács Petronella	
II. Rákóczi Ferenc faragott, festett karosszéke	
A tárgy Magyar Nemzeti Múzeumba kerülésének története és restaurálása	17
Conserving the Francis II Rákóczi's Carved and Painted Armchair	
The Story of How It Reached the Hungarian National Museum	51
Ferenczy Noémi – Kovács Petronella	
Művészet- és technikatörténeti kutatások egy 18. századi, festett „gondolaszék” restaurálása kapcsán	55
Art Historical and Technological Research and the Conservation of a Painted 'Gondola Chair' from the 18 th Century	98
Pataki Anikó – Terdik Szilveszter	
A lázi Fekete Madonnát ábrázoló apácamunka restaurálása	101
Conservation of a Devotional Picture Showing the Black Madonna of Lázi	121

Mátyás Eszter

Egy 18. századi frakk-kabát metamorfózisa	125
Metamorphosis of a Tailcoat from the 18 th Century	144

Nagy Rebeka

Qádzsár kori perzsa kézvédő vizsgálata és restaurálása	147
The Investigation and Conservation of a Persian Mailed Glove from the Qajar Period Era	157

Darabos Edit

Nedves kezelések hatása a transzparens papírokra	161
Effects of Wet Treatments on Transparent Papers	195

Cserepkei Csilla

Egy festett díszműbádogos munka – kalitkával egybeépített akvárium – készítéstechnikai vizsgálata és restaurálása	199
The Conservation of an Aquarium on a Stand with a Birdcage above	220

Kónya Béla Tamás

A médiaművészet megőrzése, a New York University újmédia-művészet megőrzésének képzési programja	223
Media Art Preservation, the Time-Based Media Art Conservation Training Program at New York University	236

Fehér Ildikó – Somodi Nóra – Tamási Alexandra

Mária a gyermek Jézussal és a kis Keresztelő Szent Jánossal
Egy Andrea del Sarto-másolat restaurálását kísérő vizsgálatok
és kutatások 239

Madonna and Child with the Infant John the Baptist
Investigations and Research relating to Conservation
of an Andrea del Sarto Copy 260

Erdei Gábor

Nagy Sándor váratlanul előkerült önarcképének restaurálása 263
Conservation of a Self-portrait by Sándor Nagy
That Was Found Accidentally 276

Kuna Ágnes

„Cosa rara” – egy 16. századi, márványra festett veronai olajkép
kutatása és restaurálása 279

‘Cosa rara’: Researching and Conserving a 16th-century Verona Oil
Painting on Marble 290

Bakonyi Tímea – Éder Anita – Zámbó Krisztina

A Szépművészeti Múzeum 19. századi ikonjainak restaurálási kérdései 293
An Investigation of 19th century Russian Icons from the Museum
of Fine Arts, Budapest and Issues relating to Their Conservation 310

Diplomamunka

2011/2013 tanév

Témavezetők: Forrai Kornélia, Menráth Péter DLA

Magyar Képzőművészeti Egyetem – Képzőművészeti Restaurátorképzés



1. kép. A festmény restaurálás előtt

Fig. 1. The painting before conservation

Nagy Sándornak, a magyarországi szecessziós festészet és a gödöllői művésztelep egyik vezéregyéniségének alávásznazott fatábla hordozóra, temperatechnikával készült önarcképére (41,5 × 55,5 cm)¹ Őriné Nagy Cecília, a Gödöllői Városi Múzeum művészettörténésze hívta fel a figyelmet. Elmondása alapján a műtárgy rejtélyes módon került a Nagy Sándor-házba, ugyanis az akkor már több alkalommal átnézett, leltárba vett anyag darabjai között egyetlen alkalommal sem találkoztak a festménnyel, míg 2011-ben egy napon az egyik szekrény fiókjában fel nem fedezték. A műalkotás a Nagy Sándor-házból² a Gödöllői Városi Múzeumba került letétbe, ezután sikeres NKA-pályázat útján kapta meg diplomamunkának a Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátor Tanszéke.

Nagy Sándor és a gödöllői művésztelep

Nagy Sándor 1868. május 18-án³ született Németbányán. Kezdetben Veszprémben, Győrött és Budapesten tanult, két évig az Országos Mintarajziskolában Székely Bertalannál. 1890–92 között tanulmányait ösztöndíjjal Rómában folytatta, ott Szoldatics Ferenc műtermében megismerkedett Körösfői-Kriesch Aladárral, akivel életre szóló barátságot kötöttek. A római ösztöndíj leteltével tanulmányait Párizsban, a Julian Akadémián folytatta. Hét évet töltött kis megszakításokkal a francia fővárosban, mígnem a külföldi tanulóévek után 1899-ben végleg hazatért, és Veszprémben telepedett le.⁴

A művésztelep alap gondolata Diódon született meg, ahol Nagy Sándor a párizsi évek alatt a nyarakat töltötte. Körösfői ekkoriban itt dolgozott Boér Jenő kúriájában, ahol Nagy Sándoron kívül rendszeres látogató volt nyaranta Leo Belmonte, Percyval Tudor-Hart, Thomas Richard von Dreger is. Ekkoriban nagy hatással volt mindannyiuk művészetére az Arts and Crafts mozgalom, az erdélyi népművészet, a nazarénusok és az angol prerafaeliták világszemlélete, továbbá Tolsztoj és Ruskin művei.

1 A műtárgy mérete a fatábla zsugorodása és a festék-, illetve alapozórétegek feltorlódása következtében változott, a leválasztott festmény síkba hozása és a fatábla hordozó szélesbítő toldással való ellátása után visszanyerte eredeti kiterjedését. A restaurálás utáni méret 42,3 × 55,5 cm.

2 A Nagy Sándor-ház a kép jelenlegi tulajdonosa.

3 A művész születési dátumát gyakran tévesen, 1869. május 18-ként közlik. Id. Göttinger Pál, Körösfői-Kriesch Aladár dédunokája hívta fel a szerző figyelmét arra, hogy a születési anyakönyvi kivonat másolatában 1868. május 18. szerepel.

4 Nagy (2005) p. 133.

A művésztelep azonban nem Diódon, hanem Gödöllőn jött létre, ahol először Körösfői telepedett le családjával 1902-ben, öt évvel később Nagy Sándor is megérkezett, szintén családjával együtt, majd idővel egyre több művész csatlakozott hozzájuk. Utóbbiakat egyrészt a közös életfilozófia vonzotta ide, másrészt a szecessziós összművészeti műteremtés ideája.⁵ A művésztelep programjában a festészen kívül többek között szerepelt a szövés, bőrtárgyak, bútorok tervezése, illusztrációk készítése, ólomüveg ablakok tervezése (melyek Róth Miksa műhelyében kerültek kivitelezésre), továbbá mozaikok készítése és szobrászat is.

Nagy Sándor már római tanulmányai idején megismerkedett a kora reneszánsz festészettel, párizsi korszaka alatt pedig a preraffaelita eszmékkel. Nagy Sándor és Körösfői – a preraffaelitákhoz hasonlóan – művészetükhöz a kitűnő állapotban fennmaradt kora itáliai alkotásokat tekintették kiindulási pontoknak.⁶ Ennek megfelelően számukra Cennino Cennini *Il libro dell' arte* című festészettechnikai könyve szolgáltatta a recepteket, technikai utasításokat.

Sajnos azon törekvésük, hogy a receptek alapján a korai itáliai művekhez hasonló technikával készült alkotásokat hozzanak létre, több ok miatt is kudarcot vallott. Alapvető nehézséget okozott, hogy a Cennini-féle kézikönyv eredeti példánya nem maradt fenn, csak másolatokból, fordításokból ismerték, melyek nem tükrözték hűen az eredetit. Az ilyen forrásként használt könyvek esetében gyakran előfordul, hogy épp a felhasználó számára legfontosabb részletek maradnak ki belőle.⁷ A recepteket azért sem tudták híven követni, mert az ajánlott festészeti

2. kép. Enteriőr a Nagy Sándor-házból

Fig. 2. Interior, Sandor Nagy's home



3. kép. Nagy Sándor 1911-ben

Fig. 3. Sandor Nagy in 1911



5 Gellér (2003) p. 5.

6 Rácz (2003) p. 14.

7 Ifj. Bóna (2003) p. 107.

alapanyagokat kényszerűségből a 20. század elején forgalomban lévő anyagokkal helyettesítették. Ezen túl előfordult az is, hogy tudatosan más technikát alkalmaztak.

Nagy Sándor írásaiban, melyekben részletesen beszámol technikájáról, több adatot lehet találni, melyek utalnak arra, miből adódik a restaurálásra szoruló kép rossz állapota. Rácz Krisztina 2003-ban írott szakdolgozatában alaposan tanulmányozza a gödöllőiek technikáját. Az általa kifejtettek közül itt csak egy okot fontos megemlíteni, hisz talán ez jelentkezik leglátványosabban a fatáblaképen. Cennini azt ajánlja, hogy az egyes alapozórétegeket ne hagyjuk túlzottan megszáradni, a gödöllőiek viszont az egyes rétegek között a kelleténél több száradási időt hagytak, így a rétegek nem tudtak jól egymáshoz kötődni.

A fenti okok miatt az ilyen módon készült művek elég gyorsan romlásnak indultak.

A kép témája

A fekvő formátumú képen Nagy Sándor gödöllői házának műtermében ábrázolja önmagát (1. és 2. kép). A festmény jobb oldalán helyezkedik el, kék inget és barnás-zöld mellényt visel. Bal oldalról láthatjuk negyedprofilból, a képkivágás vonala a könyöke felett húzódik (1. kép).

Középtájon műtermének kör alakú ablaka látható. Az ábrázolás bal oldala nehezebben értelmezhető, talán egy függöny vagy egy polcos szekrény lehet a festményen. A képen datálás és szignó nem volt látható. A datálásban segítséget jelenthet a tény, hogy a művész 1907-ben költözött családjával Gödöllőre, Medgyaszay István tervezte műteremházába, melynek belső tere azonosítható a képen ábrázolt motívumokkal (2. kép). További támpont, hogy az 1911-es *Vasárnapi Újság* egyik száma is közöl a festőről egy fotót (3. kép), mely korban az ábrázoláshoz köthető. Fentiek alapján a készítés ideje 1907 és 1911 közé tehető.

4. kép. Elmozdult festékszigetek

Fig. 4. Out-of-position 'islands' of paint



5. kép. Torlódott alapozó- és festékrétegek a festmény bal szélén.

Fig. 5. Shrivelled layers of ground and paint on the left-hand side of the painting



A műtárgy átvételi állapota

A festményt az átvétel idején csak vízszintes helyzetben lehetett mozgatni, ugyanis a felszíni rétegek – alávásznazás és alapozórétegek – sok helyen teljesen elváltak egymástól. Az eredeti festett felületnek nagyjából 80%-a maradt meg, több helyütt korábbi beavatkozások nyomai voltak láthatóak, melyekkel feltehetőleg a nem új keletű mállást próbálták megállítani, illetve elfedni. A legnagyobb kiterjedésű hiányok a kép bal szélén, jobb felső sarkában és középtájt, a felső szakaszon jelentkeztek.

A festékszigetek sok esetben annyira elmozdultak, hogy messzire kerültek az eredeti helyüktől (4. kép), továbbá megfigyelhetők voltak a fatábla szálirányával párhuzamos, ház-tető alakú torlódások is (5. kép).

A fototechnikai és a természettudományos vizsgálatokhoz szükséges mintavétel után, csak a képoldal stabilizálását követően nyílt lehetőség a fatábla hordozó alaposabb tanulmányozására. A festéstechnikára jellemző, hogy a művész az arcot aprólékosan, vonalkákból építkezve készítette el, míg a ruhát és a háttérrel nagyvonalúbban, lazább ecsetkezeléssel alakította ki.

A fatábla egyetlen, bélhez közeli hűrvágású deszkából áll, aminek vastagsága 2 cm, száliránya vízszintes. Két, függőlegesen elhelyezkedő, fecskefarok beékelésű keresztmerevítő tartozik hozzá, melyek hossza megközelítőleg nyolc milliméterrel nagyobb volt, mint a tábla magassága (6. kép).

Ebből a hordozó zsugorodására következtettünk, mely részben magyarázatot adott a fent említett festéktorlódásokra. A fatáblán baloldalt, a felső harmadánál vízszintes irányú hasa-

6. kép. A fatábla éle a keresztmerevítővel

Fig. 6. Side view of the wooden panel showing the crosspiece strengthener



7. kép. A fatábla hátoldala

Fig. 7. Reverse side of the wooden panel



dás keletkezett (7. kép), feltehetően azért, mert a fa mozgása miatt a hevederek megfeszültek, ami a további vetemedést ugyan megakadályozta, de a tábla a benne lévő feszültség következtében elhasadt. A hasadás nagyjából végigfutott a hordozón, ám ez a festett oldalon nem látszott, ott csak a bal oldalról induló, 4 mm széles, nagyjából 20 cm hosszú szakasz volt megfigyelhető. A méretváltozás, az enyhe vetemedés és a hasadás – tehát a szerkezeti károsodások – ellenére a hevedereket átvételkor megfelelően lehetett használni, a faanyag jó megtartású volt. Rovarkárosításra utaló nyomokat nem fedeztünk fel a fában, továbbá nem találtunk benne szegelést vagy vasalást sem.

Természettudományos vizsgálatok

A műalkotás készítés technikájának és állapotának felméréséhez több különböző fototechnikai vizsgálat elvégzésére is szükség volt, ezek együttes kiértékeléséhez a normál fényben készült totál- és részletfelvételek nyújtottak segítséget.

Súrlófényben jól tanulmányozható volt az alávásznazás, ezzel együtt az alapozás és a festékrétegek feltáskásodása, torlódása is. Ezek a képek a kitteléseket és hiányokat, az alapozó- és festékréteg felületi jellegzetességeit (8. és 9. kép), továbbá a fatábla vetemedése miatt bekövetkezett kismértékű deformációt is jól rögzítették.

Az UV-lumineszcens felvételeken jól megfigyelhetővé vált az ecsetkezelés, továbbá a használt anyagokra is következtetni lehetett segítségükkel. A kittelések és az ablak területén lévő világoskék részek lumineszkáltak, továbbá a bal oldalon és fent, az eredeti festett rétegen fehéres, fátyolszerű anyag volt látható. Az arcon a modellálás céljából, vonalkázva felfes-

8. kép. Súrlófényes felvétel
a kép bal szélén

Fig. 8. Left side of the painting
in raking light



9. kép. Súrlófényes felvétel
a körablak jobb szélén

Fig. 9. Right side of the circular
window in raking light



10. kép. UV-lumineszcens
felvétel az arc területéről

Fig. 10. UV-fluorescence
photograph of the face;
the lighter colours are
strongly fluorescent

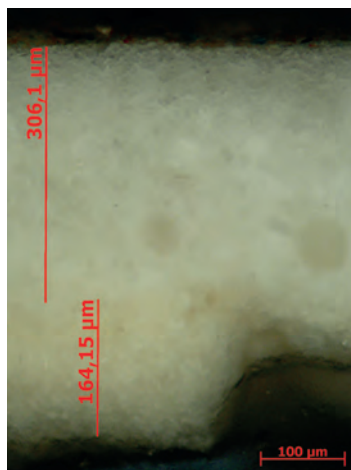


tett világos színek is erősen lumineszkáltak (10. kép), ez utalhatott esetleg ólomszappan⁸ vagy cinkfehér jelenlétére. A kép közepétől kissé balra, az alsó szakaszban lévő kék sáv világosabban jelent meg, mint a normál megvilágításban készült felvételeken, ez alapján kizárhattuk azokat a pigmenteket, amik sötétben jelennek meg, azaz nem lumineszkálnak UV-sugárzás hatására, illetve amelyek gátolják a kötőanyag lumineszcenciáját.

A keresztmetszet-csiszolatok mikroszkópos vizsgálatából megállapítható volt, hogy az alapozás kétrétegű, az alsó vékonyabb, színe sötétebb (kötőanyagban dúsabb), míg a fölötte elhelyezkedő egy jelentősen vastagabb, kötőanyagban szegényebb réteg, melynek igen sima felső vonala arra engedett következtetni, hogy a felületet utólag megmunkálták (11. kép). Az alapozórétegek nagy mennyiségben tartalmaznak légzárványokat, melyek jelenléte készítéstechnikai problémára vezethető vissza, csakúgy, mint az egymáshoz gyengén kötődő alapozórétegek. Ez a jelenség annak következtében alakulhatott ki, hogy szárazon hordták fel egymásra a rétegeket. Az alapozó töltőanyaga gipsz, ami arra utal, hogy a művész próbálta követni a Cennini által leírt utasításokat. A festékrétegek vizsgálata alapján megállapíthatjuk, hogy a művész leginkább keverékszíneket használt, melyeken lakkozás nyomai nem voltak láthatóak. Legtöbb esetben egy-három festékréteget lehetett megfigyelni a keresztmetszet-csiszolatokon.

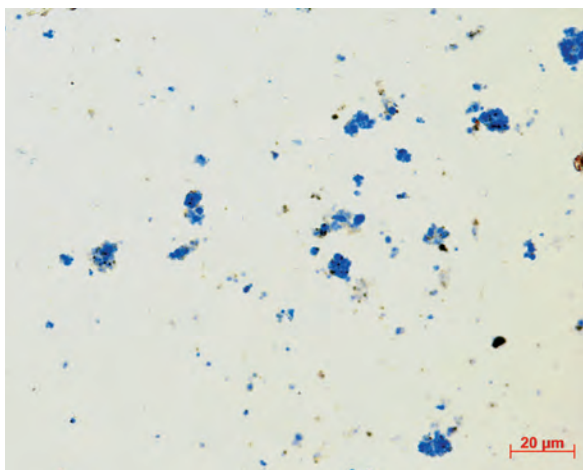
11. kép. A kétrétegű alapozásról készült mikroszkópos felvétel, keresztmetszet-csiszolat, PLM, ráesőfényes megvilágítás (10× obj.)

Fig. 11. Microscopic photograph of the two-layer ground, cross section, PLM, taken in reflected light (10× objective)



12. kép. Mesterséges ultramarin azonosítása mikroszkópos vizsgálattal, szemcsepreparátum, PLM, átesőfényes megvilágítás (63× obj.)

Fig. 12. Identification of artificial ultramarine by means of microscopy, granulation, PLM, transmitted light illumination (63× objective)



8 Az ólomszappan ólomfehérből keletkezhet.

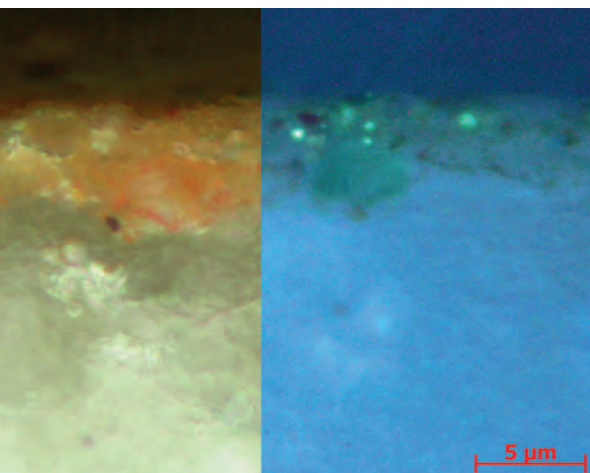
A pigmenteket szemcsepreparátumok és keresztmetszet-csiszolatok mikroszkópos megfigyelésével próbáltuk azonosítani.⁹ A vizsgált pigmentek közül kékként mesterséges ultramarint azonosítottunk (12. kép), melyet a festő sárgával keverve zöld szín előállításához is használt.

Többféle vörös szemcse is megfigyelhető volt a festményen, ezek közül egyedül a mesterséges vas-oxid vörös jelenlétét igazolták a mikroszkópos vizsgálatok. A háttér más szakaszán elhelyezkedő többi – továbbá a sárga pigmenteket – nem sikerült egyértelműen azonosítani, ezek pontos meghatározásához ugyanis nagyműszeres vizsgálatokra lett volna szükség. A testszínből készült keresztmetszet-csiszolat UV-gerjesztésben megfigyelhető, hogy a fehér színhez, illetve világos modelláláshoz cinkfehéret használt a festő (13. kép). Ez megerősíti az UV-lumineszcens felvételek alapján támadt korábbi feltevésünket, miszerint a világos színű területek fokozott lumineszkálása a cinkfehér vagy az ólomszappan jelenlétével függhet össze.

Az alávásznazás anyaga sűrű szövésű, vékony lenvászon volt, mely fokozottan érzékeny a nedvességre. A jól megválasztott vágású tölgyfa tábla vetemedésre kevésbé hajlamos ugyan, de a zsugorodásra és duzzadásra való képességét megtartja.

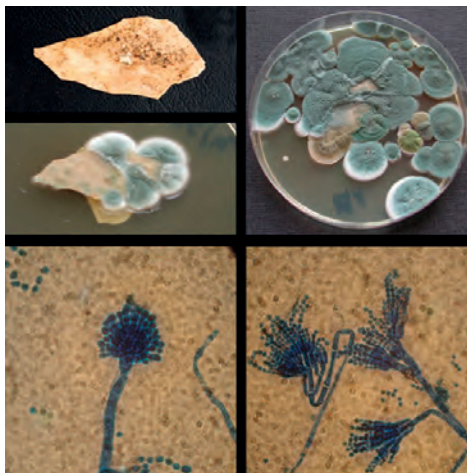
13. kép. Cinkfehér azonosítása a testszínből készült keresztmetszet-csiszolat, PLM- és UV-montázs, ráesőfényes megvilágítás (40× obj.)

Fig. 13. Identification of zinc white in the body colour, cross section, PLM and UV montage, reflected light illumination (40× objective)



14. a–e kép. Mikológiai vizsgálati felvételek: a) a vizsgált minta, b) a fejlődő telepek, c) a Petri-csésze, d) *Aspergillus glaucus* (mikroszkópos felvétel), e) *Penicillium* sp. (mikroszkópos felvétel)

Fig. 14 a–e. Photographs showing mycological (fungus) investigations: a) the sample examined, b) colonies developing, c) Petri dish, d) *Aspergillus glaucus* (microscopic photograph), e) *Penicillium* sp. (microscopic photograph)



9 Galambos Éva DLA festőrestaurátor segítségével.

Makroszkópos jegyek alapján mind a hordozó, mind a hevederek anyaga tölgynek látszott, amit a mikroszkópos fajaj-meghatározás később megerősített.¹⁰

A műtárgy gombakárosításnak is ki volt téve. A vizsgálat két penészgombafélét mutatott ki, *Penicillium* sp. és *Aspergillus* sp.-t. Czapek (CZD) agaron való átvétel során a *Penicillium*-fajt nem sikerült meghatározni, de az *Aspergillus*-telepek és a belőlük vett minta mikroszkópos jegyei egyértelműen mutatták, hogy *Aspergillus glaucus*-ról (14. kép) van szó.¹¹

A műtárgy vizsgálatai során megállapítható volt, hogy a nagymértékű károsodásért egyrészt a nem előrelátóan megválasztott készítőtechnika – *azaz a nem szakszerűen készített alapozás* – volt a felelős; másrészt a fatábla erős zsugorodása nem megfelelően kiszáritott fűrészáru használatára vagy a műtárgy nem megfelelő tárolási körülményeire is visszavezethető. Utóbbi a romlási folyamatokat még inkább felgyorsíthatta, a relatív légnedvesség váltakozásának következtében a hordozó zsugorodása, továbbá a nedvességre érzékeny alávásznazás mozgása is fokozódhatott. A penészgombák elszaporodása, melyet ugyancsak gyorsíthatott a levegőben lévő nedvesség, nemcsak a műtárgy esztétikai megjelenésének ártott, hanem annak lebomlását, mállását is elősegíthette. Úgy tűnik, hogy a fentiek együtt jelentősen hozzájárultak a festmény romlásához.

A restaurálás menete

Mint korábban már említettük, a felszíni rétegek – *alávásznazás és alapozórétegek* – sok helyen teljesen elváltak egymástól, ezért szükséges volt azokat a restaurálás megkezdése előtt a színoldalról rögzíteni. Az elvált alapozó- és festékrétegeket a felület leragasztása előtt Lascaux MfCo¹²-val rögzítettük egymáshoz és az alávásznazáshoz, majd a festékszigetek további stabilizálása, illetve egymáshoz rögzítése céljából Paraloid B67¹³ telített lakkbenzines oldatával átitatott pamutvatta szálakat ragasztottunk a felületre. Ezt követően történt a felületi védőréteg felrakása Agro fátyolfólia-csíkokkal,¹⁴ szintén Paraloid B67 telített lakkbenzines oldatával. A hordozóhoz erősen kötődő, a korábbi beavatkozás során alkalmazott kitételeket eltávolítottuk. A festett oldalról immár levédett képet a fatábla és a vászon között szétválasztottuk, mivel megítélésünk szerint a hordozó már kisebb klímaváltozásokra is olyan térfogatváltozással reagált, mely veszélyeztette a festett felületet, ezért egy olyan átalakításra szorult, mely ezt a képességét korlátozta (15. kép).

A fatáblát Lehoczki László asztalosmester, körben 1-1 centiméter peremet hagyva, 1 cm mélyen kimarta, és a hasadást megragasztotta¹⁵ (16. kép).

10 A radiális, tangenciális és keresztmetszetű vékonymetszetek vizsgálatát Tuzson Eszter faszobrász restaurátor végezte.

11 A mikroorganizmusok tenyésztését és vizsgálatát Németh Anita IV. évfolyamos festő-restaurátor hallgató végezte Dr. Zala Judit vezetésével, az Állami Népegészségügyi Tisztiorvosi Szolgálat Országos Epidemiológiai Központjának Mikológiai Osztályán.

12 Lascaux Medium for Consolidation finomszemcsés akril diszperzió.

13 Akril alapú műgyanta.

14 100% polipropilén nem szövött segédanyag.

15 Araldite AW 106- os epoxi-műgyanta.

15. kép. A szétválasztott műtárgy: a fa panel és a vászon a rajta lévő festménnyel

Fig. 15. The artefact dismantled: the wooden panel and the painting's canvas support



Ezt követően balsafa léceket, illetve – a jobb tartás érdekében – a hosszanti szélekre és a megragasztott hasadás fölé fenyőléceket ragasztottunk be a fatáblába Araldite AW 106 epoxi-műgyantával, 3-4 mm-es közöket hagyva. A balsafa- és fenyőlécek fölé tölgyfa svartnit ragasztottunk (17. kép), melyet az eredeti fatáblán hagyott peremmel azonos síkba csiszoltunk.

Az így kialakított szendvics-szerkezettel az volt a célunk, hogy a beépített, klimatikus változásokra kevésbé érzékeny anyagoknak köszönhetően minimálisra csökkentsük a hordozó mozgását, de eközben az eredeti külső kialakítást megtartsuk. A fatábla tisztítása mechanikus úton történt INOXCROM radírral.

A leválasztott festményen jól látható volt, hogy az alapozás a két réteg közti határ mentén vált szét. A rétegek nem kötődtek jól egymáshoz, ezért úgy döntöttünk, hogy a felső alapozó rétegig lesorvasztjuk

a hátoldalról az alapozást, mivel konzerválószer beitatásával vagy injektálásával nem feltétlenül lehetett volna egyenletes, stabil új kötést létrehozni a rétegek között (18. kép).

16. kép. A képpoldal felől kimarással könnyített fatábla
Fig. 16. The wooden panel hollowed out by means of abrasion from the front side



17. kép. Szendvicsszerkezet kialakítás közben, a tábla fél oldala már tölgyfa svartnival le van zárva

Fig. 17. The sandwich-like panel under construction. One half is already covered with thin oak board



18. kép. A szerző a leválasztott festményről a hátoldalról távolítja el a nem kötődő alsó alapozóréteget

Fig. 18. The author removes, from the reverse side of the detached painting, the no-longer-adhering bottom layer of ground.



19. kép. A leválasztott festmény hátoldala, az új alapozóréteg felhordása után

Fig. 19. The reverse side of the detached painting after application of a new layer of ground



Ezt követően a hátoldalra vékony kiegyenlítő alapozóréteget hordtunk fel, tokhalenyv és bolognai kréta 1:5 arányú keverékéből, majd egy réteg gézt rögzítettünk a hátoldalra Tilatex aqua¹⁶ diszperziós falfestékkel (19. kép).

Ennek száradása után eltávolítottuk az átragasztást a festett felületről, amihez leghatékonyabbnak az acetonnal átitatott papírvatta bizonyult, pakolás formájában. Az átragasztás és a ragasztóanyag maradványainak acetonnal való eltávolítása során a felületi szennyeződésektől is megszabadult a festett felület. A nagyobb hiányokat a képpoldal felől a fent említett alapozó masszával feltöltöttük, majd a massa száradása után ismét a hátoldalra rögzítettünk egy réteg gézt, ez esetben Tilatex aqua és bolognai kréta keverékéből készült alapozó masszával. A helyenként egymást fedő festékszigetek, illetve torlódások esetében az átfedéseknél átvágtuk a képet, hogy a későbbiekben egy szintbe lehessen ezeket a részeket is hozni. Ezután a képet a hátoldaláról – enyhén nedvesítve – finoman préselni kezdtük, fokozatosan növelve a nyomást úgy, hogy a festett oldal alatt, mely lefelé nézett, elválasztó réteggént Agro fátolfóliával borított farostlemez panel helyezkedett el, a fölfelé néző hátoldalon szintén egy réteg Agro fátolfólia, fölötte egy nedves szívópapír, majd e fölött egy vékony habszivacs réteg és faforgácslap panel. A panelt mészkőlapokkal súlyoztuk, majd asztalos présben tartottuk nyomás alatt két héten át, időnként ellenőrizve. A préselés jó eredményeket hozott, de a megmaradt kisebb egyenetlenségek megszüntetésének érdekében a képet még 20 percen át 45°C-on, nagy nyomású vákuumasztalon tartottuk. Előtte a hátoldal felől előkezeltük Alkonekkel,¹⁷ ez a Tilatex akril kötőanyagát lágyította, így a vákuum által a képre gyakorolt nyomás hatása eredményesebb lett.

¹⁶ Akril alapú, vizes diszperziós falfesték pigmentekkel és töltőanyaggal.

¹⁷ Ipari etilalkohol.

A festmény a préselés és vákuumozás következtében síkba került, visszanyerte közel eredeti méretét, így már kiszámítható volt, hogy a fatáblára 8 mm széles tölglyfatoldást kell építeni, amit Araldite AW 106 epoxi-gyantával ragasztottunk a tábla alsó szélére. A fatábla hordozót HELIO Protect-C¹⁸ gomba- és penészmentesítő szerrel permeteztük be, és a még fel nem ragasztott festményt EKOmix¹⁹ cseppeket párologtatva kezeltük fóliasátorban 48 órán át, a gombafertőzés megszüntetése érdekében. Ezután alkoholos Planatollal²⁰ ragasztottuk a fatáblára és egy napig asztalos présben tartottuk. Ezt a kittelés követte, melyhez tokhalenyv és bolognai kréta 1:5 arányú keverékéből készült tömítőmasszát használtunk. A kittelt felületeken repedéshálót imitáltunk, hogy jellegében ne nagyon térjenek el az eredetitől. Az esztétikai kiegészítést Klucel M²¹ (2%) és Eurocryl BC 4302²² (1:1 vizes hígítású) keverékét kötőanyagul használva²³ porfestékkel, formakövető, vonalkázó retussal végeztük (20. kép).

20. kép. A restaurált műalkotás

Fig. 20. The artwork following conservation



18 HELIO Protect-C: természetes mikrobiocid hatóanyagú koncentrátum.

19 EKOmix: fűszer- és gyógynövény eredetű készítmény, az illóolaj tartalma fertőtleníti.

20 Poli(vinil-acetát) alapú vizes diszperzió.

21 Hidroxipropil-cellulóz.

22 Belga gyártmányú akril diszperzió.

23 A két anyag arányát úgy beállítva, hogy matt felületet eredményezzen 1-2 rész Eurocryl, 8 rész Klucel M.

Az esztétikai kiegészítés után a festményt egy réteg KOH-I-NOOR pasztell fixatívval permeteztük be, amivel vékony védőréteget képeztünk a felületen, ugyanakkor a matt hatást megtartottuk. A hátoldalon lévő leltári számot az előregedett papír állapota miatt nem lehetett roncsolásmentesen leválasztani, ezért Klucel M 2%-os oldatával védelem céljából átitattuk és eredeti helyén hagytuk.

A tulajdonossal egyeztetve a műtárgyhoz klímadoz is készült²⁴ (21. kép), amelynek tölgyfából készült díszkeret részét²⁵ sötét páccal és fehérített mikrokristályos méhviaszszal láttuk el. A keretbe a kép elé UV-védő bevonattal ellátott, tükrözésmentes múzeumi üveget helyeztünk, majd a festmény keretbe rögzítéséhez laprugókat alkalmaztunk, hogy az esetleges kisebb mozgások következtében se alakulhasson ki feszültség a műtárgy és a védődoboz között, majd hátulról 3 mm vastagságú plexilemezzel²⁶ zártuk le.

21. kép. A festmény a számára készített klímadozba helyezve

Fig. 21. The painting in its purpose-built climabox



24 Lehoczki László asztalosmester készítette.

25 A szerző tervei alapján.

26 Poli(metil-metakrilát).

A műtárgy jelenleg a Gödöllői Városi Múzeum állandó kiállításán tekinthető meg.

Jóllehet a diplomamunka a restaurátorhallgatók ötödéves feladata, ez esetben a festmény fokozott veszélyeztetettsége miatt hamarabb el kellett kezdeni a műtárgy megmentését.

A tanulmányban szereplő fotók közül a 2. képet Őriné Nagy Cecília készítette, a *Vasárnapi Újság*ban megjelent 3. kép készítője ismeretlen, a többi a szerző felvétele.

Köszönetnyilvánítás

A restaurálás a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával valósulhatott meg, továbbá köszönet illeti Forrai Kornélia, Görbe Katalin és Menráth Péter egyetemi tanárokat szakmai útmutatásaikért, Őriné Nagy Cecíliát a művészettörténeti háttérkutatásért.

Irodalom

Ifj. Bóna István: A gödöllői iskola és a festészeti technikák. In: *A gödöllői művésztelep 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, pp. 107–122.

Eastaugh, Nicholas – Walsh, Valentine – Chaplin, Tracey – Siddall, Ruth (2005): *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*. Elsevier.

Gellér Katalin (2003): Újítás és tradícióvállalás. In: *A gödöllői művésztelep 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, pp. 5–26.

Nagy Sándor (2005): *Életünk Körösfői-Kriesch Aladárral*. Gödöllői Múzeumi Füzetek 7. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 175 p.

Phenix, Alan – Sue Ann Chui eds. (2011): *Facing the Challenges of Panel Paintings Conservation: Trends, Treatments, and Training*. Proceedings from the Symposium Facing the Challenges of Panel Paintings Conservation: Trends, Treatments, and Training Organized by the Getty Conservation Institute, the Getty Foundation, and the J. Paul Getty Museum: The Getty Center, Los Angeles, May 17-18, 2009. Los Angeles, CA, Getty Conservation Institute. http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/facing

Rácz Krisztina (2003): *A gödöllői művészek – Nagy Sándor és Körösfői-Kriesch Aladár – táblaképeinek festészeti technikája*. Szakdolgozat, Magyar Képzőművészeti Egyetem.

Vadasné Szilágyi Éva (2004): *Faipari anyagismeret*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.

Conservation of a Self-portrait by Sándor Nagy That Was Found Accidentally

Gábor Erdei

276

The article describes the investigation and conservation of the only known self-portrait by the Hungarian painter Sándor Nagy. This work was executed in tempera on a canvas-covered wooden panel.

The panel was made of oak and had crosspiece strengtheners on the back. The canvas had a double layer of grounding. The panel was of poor quality and had reacted to fluctuations of temperature and relative humidity. Owing to shrinkage, the weak ground and the paint layer had become distorted and had separated from each other over large areas.

The conservation began with the temporary protection of the painted surface: non-woven polypropylene tissue was glued onto it. Bearing the ground and the paint layer, the canvas was then detached from the wood. Apart from a narrow band along all four sides, the top surface of the support (panel) was hollowed out by means of abrasion. As a result, the narrow band became a raised frame. Slats made from balsawood, less sensitive to climatic changes, were then stuck inside this frame, in place of the wood removed. On top was placed a piece of thin oak board. In this way the panel's earlier profile was preserved, but its capacity for movement was restricted.

Likewise highly sensitive to humidity, the thin, densely woven flaxen canvas was separated from the back of the painting. The bottom layer of ground was also removed, since it would not have facilitated any uniform new bonding. The removed ground and the canvas were replaced by new ground and a thin, sparsely woven gauze layer respectively. After this, the polypropylene tissue protecting the painted surface was removed. The unevenness of this surface was lessened by softening it with solvent and keeping it face down on a vacuum table at 45°C for 20 minutes. It was then stuck to the modified support with Planatol (PVAc dispersion) adhesive and placed in a table press. The gaps in the painted surface were filled. After the filling had set, it was scored with criss-crossing lines, to reproduce the cracks on the original surface. Aesthetic restoration was performed with powder paint (pigments), as well as with a 1:1:2 mixture of Planatol, Plextol B 500 (acrylic dispersion), and water respectively.

A climabox was made for the conserved painting. Supplied with a decorated frame and non-reflective glass, it was backed with plexiglass. The artwork was laid on spacer slats and was held in place in the box by copper bands.

Szerző / Author

Erdei Gábor festőrestaurátor művész / Painting conservator MA

E-mail: erdei.restaurator@gmail.com

Diploma work

2011/2013

Supervisors: Kornélia Forrai, Péter Menráth DLA

Hungarian University of Fine Arts – Specialisation of Fine Arts Object Conservation