

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

2013/2014 tanév

Témavezető: Forrai Kornélia, konzulens: Menráth Péter DLA

Magyar Képzőművészeti Egyetem – Képzőművészeti Restaurátorképzés



1. kép. A festmény restaurálás előtt

Fig. 1. The painting before conservation

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

279

A Szépművészeti Múzeum gyűjteményében majdnem egy tucatnyi példa található egy különleges műtárgytípusra, melynek létrejötte, valamint fénykora térben és időben igen jól behatárolható. Mint műfaj, sosem vált kizárólagossá egy-egy festő életművében, bár néhányan kimondottan kedvelték, és gyakran művelték ezt a technikát.

A kő hordozóra olajfestéssel való festés a 16–17. században terjedt el Európában, különösen Itália északi és középső részén, Firenze és Verona központokkal.¹ Egyfajta intellektuális ízlést képviselt, *cosa rara*-nak, azaz „ritka dolognak”, ritkaságnak nevezték az ilyen képeket. A manierizmus időszakában nőtt az érdeklődés a természet különlegességei iránt, a kőre való festés pedig lehetőséget adott a kor alkotóinak a művészet és a természet sajátos kombinálására.

A kezdetben szokatlannak tűnő gyakorlat olyan előnyöket kínált a festők számára, mint a tartósság, az ellenállóság és a változatos kompozíciós játék lehetősége. Eleinte a klasszikus olajfestési technikát követve a teljes felületet alapozták és festették, majd egyre kedveltebb lett a kő természetes struktúráját a képalkotásba is bevonó, a hordozót csak részben elfedő komponálás. Az utóbbi képtípus nagyfokú változatosságot eredményez a művészi fantázia és a legkülönbözőbb kőzetfélék találkozása esetén.

A palára, fekete és vörös márványra festett képek mellett éppen ezért egyedülálló a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának az a *Pietà*ja,² melynek – a katalógus meghatározása szerint – zöld márvány a hordozója³ (1. kép).

A festmény központi alakja a halott Krisztus, aki anyja, a fájdalmas Szűz Mária térdén nyugszik a keresztfá tövében. Két oldalukon egy angyal, illetve a Megváltót sirató Mária Magdolna látható. A háttér különleges mintázatát és színét a simára csiszolt hordozó transzparensszen megmunkált felületének textúrája biztosítja.

1 Emri (2003) p. 5.

2 Leltári szám: 4211.

3 Pigler (1954) p. 607.; Tátrai (1991) p. 130.

Bár a festmény alkotója jelenlegi tudásunk szerint ismeretlen, stílusában közel áll az észak-itáliai késő reneszánsz festészet legnagyobb képviselőinek művészetéhez. A provenienciájára vonatkozó legkorábbi adatunk megközelítőleg 1844-re nyúlik vissza. Ekkor vásárolta meg Berry hercegné (Mária Karolina Ferdinanda nápoly-szicíliai királyi hercegnő) a velencei Ca'Vendramin Calergi palotát. Mivel a Vendramin család is korának nagy műgyűjtője volt, lehetséges, hogy a kép az épülettel együtt került a birtokába. Annyi azonban bizonyos, hogy egy hátoldali gyűjteményi jelzés szerint a festmény az ő tulajdonában volt, Velencében⁴ (2. kép).

A hercegnére utal még a fakeret két, egymással szemközti sarkán elhelyezkedő vörös viaszpecsét is, melyeken a Nápoly-Szicíliai Királyság és a Bourbonok címere látható⁵ (1. és 2. kép). Franciaországból történő kényszerű száműzetése után, 1865-ben Berry hercegné majdnem teljes galériáját elárverezték Párizsban. Az árverési katalógus szerint egy bizonyos Baclot vette meg a festményt, melyet akkor Paolo Veronese iskolájának tulajdonítottak. 1886-ban azonban már dr. Sterne gyűjteményének részeként mint Tintoretto-kép szerepelt Bécsben, a H. O. Miethke Aukciósház árverésén. Pálffy gróf a bécsi árverésen vásárolta meg, majd

2. kép. A kép hátoldala, átvételi állapot

Fig. 2. The reverse side of the picture, before conservation



3. kép. A festmény jobb felső sarka az oldalsó lécs leválasztása után

Fig. 3. The upper right-hand corner of the painting following removal of the frame



4 „Galerie de S[on] A[ltesse] R[oyale] Madame Duchesse de Berry à Venise”. Azaz: „Ő királyi fensége, Berry hercegné galériája, Velencében”.

5 A pecsét meghatározása Dr. Lakatos Bálint történész kutatásainak eredménye.

pozsonyi palotájának lépcsőaljában őrizte, Paris Bordonének tulajdonítva a képet. A gróf 1907. november 14-én kelt végrendeletének értelmében a mű 1912-ben 177 további festménnyel együtt a Szépművészeti Múzeumba került, örökös letétként.

A hordozó vizsgálata

A kőlapot – melynek pontos méretei: $68,5 \times 50,8 \times 0,9$ cm – fatábla-betétes vakkeretre szegezett, L alakú lécekből felépített keret védi (2. kép). Bár emiatt a valódi hátoldal és a szélek nem láthatók, a rendszer teljes eltávolítása restaurátori szempontból nem volt szükségszerű. Nehezen kivitelezhető és nagy kockázattal járó művelet lett volna a műtárgy állapotát tekintve, ezért nem került rá sor a későbbiekben sem. Átvételkor tehát kizárólag a képoldal felől, szemrevételezéssel vizsgálhattuk meg a hordozót. Mivel a felület csak részben festett, a kő mintázata a háttér egészében szépen érvényesül. Valós színét és vastagságát azonban egy szegélyező léce későbbi eltávolításáig nem ismertük. Megjelenése a sötétzöld és a szürke árnyalatai között változott, amit okozhatott az öreg, elbarnult, vastag lakkréteg, de egy felületkezelő, pigmentált réteg is.

A hordozó felső harmadának alsó határán egy 47,5 cm hosszú törés volt megfigyelhető keresztirányban. Az így létrejött két kődarab pontosan illeszkedett egymáshoz, csak pár helyen peregtek le szemcsék a törés mentén.⁶ Ebből következtettünk arra, hogy a képet valószínűleg már a befoglaló faszerkezetben érte a sérülés, melyet 1–4,5 cm széles sávban javítottak és retusáltak⁷ (1. és 7. kép). A javítás jóval sötétebb és pasztózusabb volt környezeténél, jelentősen rontotta a háttér harmonikus megjelenését.

A röntgen-radiográfias felvételeken láthatóvá vált még egy apró, levált darabka is a jobb felső sarokban, melyet a védőkeret teljesen eltakart. Hogy lehetőségünk legyen jobban megvizsgálni a hordozót, annak megmunkálását és a festéstechnikát, a jobb oldali faléc ideiglenes leválasztása mellett döntöttünk.⁸ Láthatóvá vált az eredeti, jóval világosabb zöld árnyalatú kő és a tábla valós vastagsága – 0,8–0,95 cm – is. A mátrix színe világoszöld, maga is inhomogén szerkezetűnek tűnt (3. kép).

Az említett levált darabkából a Magyar Nemzeti Múzeum Nemzeti Örökségvédelmi Központjában vékonycsiszolat készült, majd a Szépművészeti Múzeum beleegyezésével a festetlen szegély széléből a geológusok – anyagvizsgálat céljából – egy másik vékony mintatestet is levágtak.⁹ A polarizációs mikroszkópos vizsgálatok során kiderült, hogy a vizsgált kőzet ofikalcit – pontosabb, ám nem elterjedt megnevezéssel – ofikarbonát.

6 A megállapításban a röntgen-radiográfias felvételek is segítettek, melyeket a Magyar Képzőművészeti Egyetemen Horváth Mátys restaurátor készített.

7 A Pigler-katalógus nem, de a kép 1986-os restaurátori elődokumentációjában Forrai Kornélia említést tesz a törés meglétéről. Ugyanakkor sem a sérülés keletkezésének, sem a javítását célzó restaurátori beavatkozásnak nem ismerjük a pontos dátumát. Egy kisebb törés is látható a bal felső sarokban, átlós irányban, mely szintén létezett már 1986-ban is.

8 Erre lehetőséget adott az is, hogy a jobb alsó pecsét a lécek illesztése mentén a tárgy átvételekor már el volt törve.

9 A Magyar Képzőművészeti Egyetem és a Magyar Nemzeti Múzeum Nemzeti Örökségvédelmi Központ együttműködése révén a kő vizsgálatában Oláh István Csaba geológus volt segítségünkre.

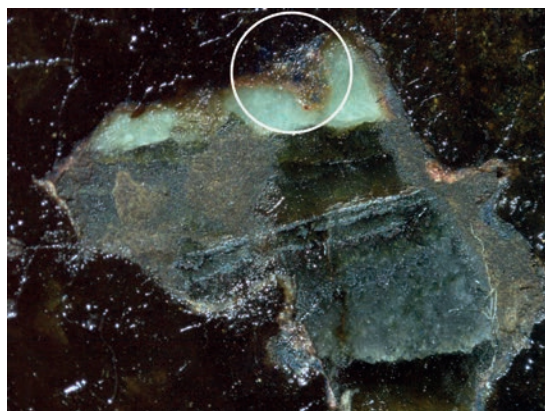
Uralkodóan kalcitból, dolomitból, szerpentin ásványokból, magnetitből és tremolitből áll. Csakúgy, mint a mátrix, az egyes klaszt-típusok is hasonló ásványokból épülnek fel, csak különböző arányban tartalmazzák azokat. Ez annyit jelent, hogy a festmény hordozója nem külső forrásokból táplálkozó üledékes mészkő-breccsa, hanem egy bonyolult folyamatok során keletkezett ofikarbonátos kőzet, melyet a művészettörténetben és a kereskedelmi gyakorlatban a „Verd Antique / Verde Antique” gyűjtőkategóriába sorolnak. Nem szakszerű kifejezéssel „szerpentinít-márvány” néven is ismerik ezt a kőzettípust, de fontos megjegyezni, hogy e kőzetek szigorú értelemben véve nem tartoznak a „márvány” kategóriába.

Átvételi állapot és festéstechnikai sajátosságok

Az eredeti festékréteg jó megtartású, jó kötőerejű, a festmény magas mesterségbeli tudásról árulkodik. A megsárgult lakkréteg átvételi állapotban csak sejtetni engedte a kép élénk koloritját, mely jellemzője e kor és terület festészetének (4. kép).

Az alapos szemrevételezésen túl fototechnikai és természettudományos vizsgálatok, valamint korabeli, festészeti tárgyú írárok segítettek jobban megérteni a különleges hordozóra készített festmény felépítését és restaurálás előtti állapotát.

A 16. századi Giorgio Vasari így ír az olajjal kőre festés technikájáról: „Kipróbáltak még finomabb köveket is, tarka márványt, szerpentin- és porfírfajtákat, melyekre, ha simára csiszolják, tapad a festék. (...) Nem minden követ kell enyvezni, hanem csak egy réteg olajfesték imprimitúra vagy keverék kell rá, s mikor ez megszáradt, tetszés szerint el lehet kezdeni a munkát.”¹⁰ Mivel ebben az esetben is tömött szövetű kőről van szó, a felületét simára csiszolták, majd feltehetően a leírtakhoz hasonlóan jártak el. Vékonyan bevonták egy kötőanyagban dús réteggel, hogy a festékrétegek tapadását megkönnyítsék. Ez után azonban – az elkészítendő kompozíciót szem előtt tartva – valószínűleg már különböző módon fejlesztették a háttérrel és a figurális részek elemeit (5. és 6. kép).



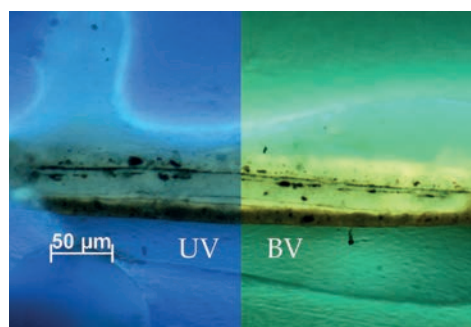
4. kép. A festmény felületének részlete restaurálás előtt. A hiányhely szélénél, ahol a besötétedett lakkrétegek megkoptak, látható az eredeti festékréteg élénk kék színe. Operációs mikroszkóp (1,25× obj.)

Fig. 4. Detail of the surface of the painting before conservation at the edge of the gap where the darkened coatings of varnish were worn and the bright blue of the original paint was visible. Operating microscope (1.25× objective)

A főalakok a háttérrel ellentétben olyannyira pasztózusak, hogy határvonaluk összefüggő, kidomborodó kontúrt képez, ami a sűrűfényes felvételeken volt a legszembetűnőbb. A két egység megjelenése az infravörös felvételeken is igen különbözött egymástól. Míg a kő

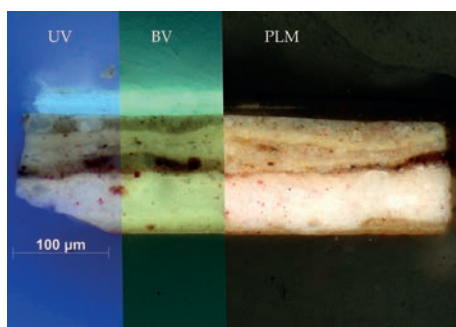
5. kép. A háttérből vett minta lumineszcens mikroszkópos képe, UV- és BV-gerjesztés (20× obj.)

Fig. 5. Fluorescent microscopic image of a cross section of a sample taken from the background, UV and BV excitation (20× objective)



6. kép. Minta Krisztus felkarjából, lumineszcens mikroszkóp (UV-BV) és polarizációs mikroszkóp (20× obj.). A figurális részek felépítése eltér a háttér kialakításától

Fig. 6. Microscopic image of a cross section of a sample taken from Christ's upper arm, fluorescent microscope (UV-BV), and PLM (20× objective). In terms of layer structure, the figural parts differ from the background design



hordozó szövetszerkezete a viszonylag vastagon festett alakok mögött egyáltalán nem érvényesült, a háttér felületén még kontrasztosabban kirajzolódott a mintázata a lazúros megmunkálásnak köszönhetően (7. kép).

A háttérből vett mintán megfigyelhető (5. kép), hogy a festő került egy átlátszatlan alapozómassza vagy vastag, fedő aláfestés használatát ezen a részen. Az itt alkalmazott, barnás árnyalatú, nagyon vékony (9–15 μm) festékréteg célja valószínűleg csak a hordozó színének elmélyítése volt.

A háttérrel ellentétben a testszínek rendkívül sok rétegből épülnek fel, ami szintén jellemző az ebben a korszakban egyre oldottabbá váló, Velence-környéki festészetre.¹¹ A figurális részekben mindenütt jelenlévő világos rózsaszínű aláfestésre például még 5-6 vékony réteget hordott fel a festő, hogy elérje Krisztus élettelen testének árnyalatát (6. kép).

11 A jelenségre utal az is, hogy az infravörös felvételeken alárajz nem, de pentimentók láthatóvá váltak.

7. kép. Restaurálás előtt készült infravörös felvétel a láthatóhoz közeli infravörös tartományban
- Fig. 7. Photograph in the near infrared range taken before conservation



8. kép. Szűz Mária arca a repedéssel restaurálás előtt, sűrűfényes megvilágításban
- Fig. 8. The crack at Virgin Mary's face in raking light before conservation



Az eredeti festékréteget mindenütt sűrű öregedési repedésháló jellemzi, míg az átfestések másképp változtak az idők folyamán. Korai hasadás csak egyes átfestések eltávolítása után vált láthatóvá helyenként.

A lakkréteg viszonylag egységes, de nagyon vastag, öreg és megbarnult volt, valamint porréteg fedte. Előfordultak egészen besötétedett, kevésbé kivehető részletek is a képen (például a talaj sziklája, az angyal térdeplő lába). Az egész festmény felületén megfigyelhető apró, barna foltosodást valószínűleg a pasztózosan festett felületen egyenetlenül megülepedett szennyeződés okozta, mely főként a világos részekben volt zavaró. A festmény sokszori javítását jól mutatja, hogy legalább öt lakkréteget el lehetett különíteni a vizsgált mintákon. A háttér lakkrétegei között többnyire szennyeződéskéreg is húzódott. A felület besötétedését azonban nemcsak ez, hanem a sötét szemcséket tartalmazó legfelső lakkozás(ok) is okozták, valószínűleg egy 19. századi beavatkozás következményeként (5. kép). Akkoriban szokás volt a régi képeknek még inkább antik megjelenést kölcsönözni egy ilyen, sötétben pigmentált bevonattal. Ezt a jelenséget már az átvételi állapotról készített sűrűfényes felvételeken is megfigyelhettük.

Elsősorban csak kis méretű, kerekded alakú hiányok jellemezték a festett felületet, melyek többnyire a vörös és kék drapériákat, valamint ezek átfestéseit érintették. A sűrűfényes felvételek jól láthatóan rögzítették a különböző tömítések egyenetlenségeit, de a repedés és a kipergések is hangsúlyosabban jelentek meg (8. kép).

Nagyon szembeötlőek voltak az átfestett részek sérülései (például a kék drapéria feltáskásodásai, fokozott repedezettsége és kagylósodása). Különösen erőteljes kagylósodás volt jellemző Szűz Mária fejkendőjének sötétkézzel átfestett részére. A kipergéseknél vagy a kő maga, vagy korábbi kittelések bukkantak elő.

9. kép. UV-lumineszcens fázisfotó, részben feltárt állapot

Fig. 9. UV-fluorescent photograph taken during the removal of the old, darkened varnishes and retouches



10. kép. UV-lumineszcens fázisfotó, a feltárás utolsó szakaszában

Fig. 10. UV-fluorescent photograph taken during the last phase of the uncovering process



Már a szemrevételezés során – a beavatkozások stílusa alapján – legalább három javítási periódust el lehetett különíteni. A műtárgy kora, kvalitása és többszöri adás-vétele megmagyarázza a különböző korszakonkénti beavatkozásokat. Voltak köztük magasabb színvonalú, bár besötétedett, régi kiegészítések, de voltak esztétikailag nagyon zavaró és az öregedés folytán jelentősen elváltozott retusok is (például Krisztus jobb kézfeje, Szűz Mária fejkendőjének széle és a törés menti javítás). Ezek a javítások az alattuk lévő tömítésekkel együtt nemcsak a látványt befolyásolták, de többnyire felületi egyenetlenséget okoztak, és az eredeti rétegeket is roncsolhatták, így eltávolításuk mellett döntöttünk.

A restaurálás menete¹²

A fototechnikai vizsgálatok, valamint a polarizációs és UV-lumineszcens mikroszkópos vizsgálatokból levont következtetések alapján több helyen kutatóablakot nyitottunk a kép felületén. Ezt követően, a tapasztalatokat felhasználva, a jelentős mennyiségű javítás és átfestés miatt a feltárással folytattuk a munkafolyamatot, mivel a rétegek állapota ezt lehetővé

12 A festményt még a fototechnikai vizsgálatok elvégzése előtt kivettük a díszkeretéből, majd egy olyan ideiglenes tartószerkezettel láttuk el, mely a nagy tömegű, törekeny műtárgy mozgatását a teljes restaurálás folyamán biztonságossá tette.

tette. Elkezdjük a vastag lakkréteg és az esztétikailag zavaró átfestések szakaszos leválasztását. A feltárás folyamatát UV-lumineszcens felvételek dokumentálják (9. és 10. kép).

A felületi szennyeződések és a legfelső lakkréteget nátrium-karbonát 7%-os vizes oldatával távolítottuk el, utána terpentines áttörést alkalmazva. Ezt követően a felhasznált anyagokat az egyes felületek érzékenysége szerint választottuk meg, a feltárás a formahatárokat követve történt. Az oldószereket minden esetben terpentines közegben hordtuk fel, hogy oldó hatásukat mérsékeljük, majd lakkbenzines áttörést alkalmaztunk.

Celloszolv¹³ és terpentin keverékével előbb megbontottuk a további lakk- és szennyeződésrétegeket, ahol ez elégnék bizonyult, így folytattuk a sorvasztást. Az erősebben átfestett helyeken viszont acetont, dimetil-formamidot, illetve nitrohígítót¹⁴ alkalmaztunk oly módon, hogy először egy kis felületet terpentinnel előkezeltünk, majd az oldószer alkalmazása után azonnal áttöröltük lakkbenzinnel. A feltárás közben derült fény arra, hogy a képmező eredetileg keskenyebb volt, és valószínűleg az L alakú lécek közé történő beillesztést követően egészítették ki a jobb szélét kb. fél cm-es sávban.

A háttér lazúrosan kialakított felületén még óvatosabban kellett eljárni a besötétetett lakkrétegek leválasztásakor. A Celloszolvt, illetve második lépésben a nitrohígítót mindig egy-egy terpentinnel bevont, kis területre hordtuk fel, majd a kezelt felületeket azonnal áttöröltük lakkbenzinnel és terpentinnel, ezzel fékezve a Celloszolv és a nitrohígító erőteljes oldó hatását (11. kép).

A repedés menti javítás festett rétegét Alkonekkel¹⁵ távolítottuk el, míg a széles sávban felhordott tömítőmasszát metylanos¹⁶ puhítást követően mechanikusan választottuk le



11. kép. Dr. Menráth Péter professor emeritus és a szerző a feltárás munkafolyamata közben

Fig. 11. Dr. Péter Menráth, professor emeritus, and the author during the 'removal of the old restoration'

13 Etilén-glikol-monoetiléter vagy 2-etoxi-etanol.

14 Aromás szénhidrogének, észterek, alkoholok, valamint ketonok keveréke, univerzális ipari oldószer.

15 Vizmentes ipari alkohol: 98%-os etil-alkohol, 1% metil-etil-kezon, 1% ismeretlen komponens.

16 Metil-cellulóz alapú tapétagasztó. Vízrel készített sűrű paszta formában gyakran használják régi ragasztók, tömítőmasszákat felpuhítására, mechanikus eltávolítás előtt.

a felületről, illetve a repedés réseiből. A széles és kidomborodó javítással a törés elfedésén túl valószínűleg az is céljuk lehetett, hogy a két szétvált kőlap 1-2 mm-es szintkülönbségét kiegyenlítsék.

Az alakok hiányainak tömítései között 4-5 eltérő színű és tulajdonságú kittet tudtunk megkülönböztetni, ami szintén jelzi a kép kitüntetett szerepét, tulajdonoscseréit és többszöri „karbantartását” a századok során. A kittek többsége nagyon gyengén tapadt, megrepesztett, egyenetlen felületű és könnyen (mechanikusan, szikével) eltávolítható volt, ezért csak a valóban jó megtartású, szépen felhordott tömítéseket hagytuk a helyükön.

A festményt körülölelő fa tartószerkezet hátoldalát főként szárazon, radírral tisztítottuk. A grafitceruza-nyomok körül óvatosan lakkbenzines áttörést alkalmaztunk. A korábban leválasztott oldalsó lécs visszaragasztását kétkomponensű epoxi-gyantával¹⁷ végeztük úgy, hogy a kis pontokban

felvitt ragasztó a követ nem, csak a találkozó felfületeket érintette. A lécs felragasztásával a viaszpecsét újra összeilleszthető volt.

A képhez tartozó faragott, alapozott és poliment aranyozással borított díszkeret a tábla vetemedését követi, enyhe csavarodás látható benne. Az aranyozás jó megtartású, csak néhány kisebb hiány és kopás jellemezte. A keret restaurálása az elvált részek rögzítésével kezdődött, amihez először Eurocyl BC 4302¹⁸ és víz 1:1 arányú keverékét használtuk, lakkbenzines előkezelést követően. Ahol ez nem bizonyult elég erősnek, Palma Fa vízálló, poli(vinil-acetát) bázisú faragasztót alkalmaztunk.

12. kép. A festmény a tömítések elkészítése után

Fig. 12. The painting after the filling of the gaps



17 24 órás Araldite AW106 és Hardener HV 953U.

18 Belga gyártmányú akril disperzió, tulajdonságai alapján a Plextol B500-ra hasonlít.

Az aranyozást és a kipergett hiányhelyeket egyaránt fedő, vastag és igen sötét, festett patinaréteg részleges eltávolítását enyhe nedvesítéssel, illetve lakkbenzinnel végeztük, majd szárazra töröltük a kezelt felületet.

Az alapozóréteg hiányainak helyét Palma Fa vízálló ragasztóval vontuk be, hogy az erre kerülő kitt jobban tapadjon. A hiányhelyekre szeméslánczsa segítségével több rétegben, a keret plasztikájához igazítva hordtuk fel a tömítést,¹⁹ melyet sellakkal szigeteltünk. Erre került egy akril kötőanyagú vörös bóluszréteg, melyet enyhe polírozás után aranyfüsttel vontunk be. Az új aranyozásokat koptatással, valamint sellak és por-pigment keverékével közelítettük az eredeti fémborítás megjelenéséhez (13. kép).

A festmény képdali hiányait a kő mátrixának világoszöld színéhez igazított, ecsetelhető állagú tömítőmasszával töltöttük ki.²⁰ A masszát szinte mindenhol több rétegben kellett felhordani, hogy a száradást és zsugorodást követően az eredeti rétegekkel egy magasságba kerüljön. A tömítések felületét borotvapengével, szikével, illetve parafa dugóval alakítottuk simára (12. kép).

Az akvarell aláfestést követően a festményt egy rétegben lakkoztuk.²¹ A lakk megszilárdulása után csökkentett kötőanyag-tartalmú, beilleszkedő olaj-gyanta retusokkal fejeződött be a mű esztétikai helyreállítása.²² Végezetül előbb egy réteg Talens 004 retuslakkot,²³ majd egy záró réteg Lefranc & Bourgeois 520 márkájú matt lakk spray-t²⁴ hordtunk fel a felületre permetezve, hogy a festmény fényét tompítsuk és egységesítsük (13. kép).

A műtárgy restaurálására a 2013/2014-es tanévben, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátor Tanszékén, a festő-restaurátor képzés keretében került sor, a teljes dokumentáció ott olvasható. A diplomamunka témavezetője Forrai Kornélia, a konzulens Menráth Péter volt. A természettudományos és geológiai vizsgálatokban Kriston László, Vihart Anna és Oláh István Csaba nyújtottak segítséget.

A tanulmányban szereplő felvételeket a szerző készítette, kivéve a 12. képet, amely Zámbó Krisztina munkája.

19 A díszkeret tömítésének összetétele hegyi kréta, vegyileg tisztított CaCO_3 , 7–10%-os nyúlőbőnyv, Palma Fa normál poli(vinil-acetát) ragasztó és hármass keverék (1 rész velencei terpentín, 1 rész dammár lakk, 1 rész lenolaj) volt.

20 A tömítőmassza összetétele az alábbi volt: 1 rész 7%-os nyúlőbőnyv, 1 rész hegyi kréta, 1 rész dorogi mészkő-őrlemény és kb. 10 % hármass keverék (1 rész velencei terpentín, 1 rész dammár lakk, 1 rész lenolaj), valamint a színezéshez használt por-pigment.

21 Ehhez 1 rész terpentínben oldott dammár gyanta (25%-os), 1 rész aromás vegyületeket tartalmazó lakkbenzinben oldott Paraloid B67 akril-gyanta (25%-os) és 1 rész aromás tartalmú lakkbenzin keverékét használtuk.

22 Festőszerként terpentínben oldott dammár gyanta és lakkbenzinben oldott Paraloid B67 (izo-butil-metakrilát), a lakk anyagával azonos arányú keverékét használtuk.

23 Ketongyántát tartalmaz.

24 Izobutil-metakrilátot tartalmaz.

13. kép. A festmény
és a díszkeret
restaurálás után

Fig. 13. The painting and its
decorative frame
after conservation



Irodalom

Emri Zsófia (2003): *A kő mint festményhordozó*. Szakdolgozat, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Restaurátorképző Intézet, Budapest.

Heitler András (2012): *Szöveggyűjtemény. Festészeti tárgyú értekezések a 11. századtól a 16. század közepéig*. DLA mestermunka, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest, 386 p. (Giorgio Vasari: *Della Pittura*, 1550/1561. XXIV. fejezet.)

Peregriny János (1910): *Néhai Nagyméltóságú Erdődi gróf Pálffy János valóságos belső titkos tanácsos, cs. és kir. kamarás, Pozsony vármegye örökös főispánja, Bajmóc örökös ura és a főrendiház örökös jogú tagja hagyatékában összeírt festmények, miniatureök és grafikai lapok*. Budapest.

Pigler Andor (1954): *A Régi Képtár katalógusa*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Tátrai Vilmos (1991): *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*. Budapest.

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

Ágnes Kuna

290

Conservation of the above work, *Lamentation Scene* (Museum of Fine Arts, Budapest), was the author's degree project at the Hungarian University of Fine Arts in 2013/14. According to the Museum's catalogues, the painting was executed on green marble by an unknown artist from Verona. However, a number of tests carried out during the conservation work revealed the stone support to be ophicalcite, not marble. Painting in oil on a stone support represented a kind of highbrow taste in the 16th–17th centuries and was called *cosa rara* ('a rarity'). The picture surface was painted only in places, meaning that the natural structure of the green stone comprised an organic part of the picture.

The painter has not been convincingly identified so far. The plasticity of the figures in contrast to the smooth background, the lively brushwork, and the complicated modelling of paint layers all connect the work to the major cinquecento artists of Northern Italy.

The painting was covered by thick, discoloured layers of varnish, obscuring the original, vivid coloration. Solvents for cleaning were chosen according to the sensitivity of the surfaces in question. They were applied immediately after pre-treatment with turpentine to moderate their solvent effect. After application of a solvent, the surface treated was always wiped with white spirit. Filling of the gaps was performed using several layers of putty, which consisted of a mixture of 1 part 7% rabbit skin glue in water, 1 part chalk with dolomite, 1 part Dorog chalk, 0.3 part of a medium mixture (Venice turpentine, dammar varnish, and linseed oil in equal parts), and pigments giving a light green colour. After aquarelle underpainting, the surface was varnished with a blend comprising 25% solution of dammar resin in turpentine, 25% solution of Paraloid B67 solid grade acrylic resin in aromatic white spirit, and aromatic white spirit in equal parts.

Conservation of the picture was then accomplished by means of mimetic retouching using oil-and-resin colours. The gilded decorative frame belonging to the painting was also restored.

Szerző / Author

Kuna Ágnes

Festőrestaurátor művész / Painting conservator MA

Email: kunaagi@gmail.com

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

Diploma work

2013/2014

Supervisor: Kornélia Forrai, consultant: Péter Menráth DLA

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