

# Bohdan Marconi

---

## Estetyka i etyka w konserwacji : malarstwo i rzeźba polichromowana

---

Ochrona Zabytków 1/2, 56-62, 94

---

1948

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

i taktu. Ale rozwinięcie w nim tych właściwości winno być również jednym z głównych zadań szkoły.

Co do kwestii wmontowania studium konserwatorskiego w całościowy program szkoły artystycznej i w tym przypadku trudno się upierać przy jednej zasadzie. Jeśli uczeń odznacza się pracowitością i potrafi równocześnie (lub nierównocześnie) odbywać w uczelni normalne studia malarskie, graficzne i inne, oraz studia konserwatorskie, to nie można mu w tym przeszkadzać. Jeśli jednak pragnie się ograniczyć do studium konserwacji, to trzeba od niego wymagać znajomości rysunku i pewnej biegłości malarskiej. Dlatego wydaje się właściwy postulat, że adept konserwacji musi mieć za sobą przynajmniej dwa lata normalnego kursu malarstwa lub rzeźby (jeśli chce się zająć konserwacją zabytków rzeźbiarskich). Studium konserwatorskie winno się wreszcie odbywać w godzinach nie kolidujących z godzinami nauki rysunku, malarstwa czy rzeźby. Ale jest to już zagadnienie organizacyjne, które musi być rozwiązane w obrębie samej szkoły.

## **ESTETYKA I ETYKA W KONSERWACJI** (MALARSTWO I RZEŻBA POLICHROMOWANA)

BOHDAN MARCONI

Przeprowadzenie konserwacji dzieła sztuki ma za zadanie nie tylko zabezpieczenie od dalszego niszczenia. To jest wprawdzie głównym celem, lecz niemniej ważny jest wynik estetyczny, jaki otrzymuje się po wykonaniu konserwacji w szerszym tego słowa znaczeniu. Obraz zakonserwowany, wzmocniony, nieraz wymaga jeszcze wielu badań i zabiegów dla przywrócenia mu wyglądu zbliżonego do tego, w jakim opuścił pracownię autora. Ta część pracy konserwatorskiej najczęściej wywołuje dyskusje.

Miłośników kolorytu „galeryjnego” jest już niewiele. Przypomnieć należy sprzeciwy, z jakimi spotkało się usuwanie pozółkłych, deformujących werniksów z obrazów Fransa Halsa w muzeum w Haarlemie. Prace te, lat temu kilkadziesiąt, zapoczątkował znany konserwator holenderski de Wild. Syn jego, znakomity konserwator i chemik Dr M. A. de Wild z Hagi, prowadził dalej te prace, uwydatniające całe piękno obrazów Halsa. W r. 1936 ożywioną dyskusję w prasie wywołało też odczyszczenie obrazu Velasqueza „Portret Filipa IV” w National Gallery w Londynie. Po otwarciu w październiku roku ubiegłego, w tejże galerii wystawy kilkudziesięciu obrazów odczyszczonych w latach 1936—1947, z wymienionym portretem Velasqueza na czele, odezwały się jeszcze głosy krytyczne.

Stwierdzić trzeba, że pozbawienie obrazów w muzeach w Haarlemie i Londynie zniekształcających je pozółkłych werniksów, przy-



(fot. J. Mierzecka)

Ryc. 55. Tryptyk włoski z XIV w. (tempera). Konserwacja bez rekonstrukcji.

wróciło tym dziełom ich właściwy koloryt. Nieliczni zwolennicy kolorytu galeryjnego muszą się pogodzić z tym, że wiele obrazów, wbrew dawnym mniemaniom, miało koloryt srebrzysty-chłodny, a nie zlocisty-gorący. Tak chcieli ich autorzy. Niestety dzieł sztuki zachowanych w pierwotnym stanie, nie zniekształconych przez pociemnienie werniksu, zabrudzenie, przemalowania i czasami zmianę formatu jest niewiele.

Największym zmianom uległy obrazy na skutek dawniejszych zabiegów restauratorskich. Po bezceremonialnym traktowaniu do w. XVIII włącznie, gdy nieraz traciły typowe cechy pędzla autora, a nabierały typowych dla epoki restauratora-malarza, po epoce Violette-Duc'a, przyszła kolej na teorię purystycznej konserwacji Aloisa Riegla. Upłynęło od tego czasu pół wieku i doświadczenia konserwatorskie wykazały, że rygorystycznych zasad stosować nie można. Każdy poszczególny wypadek musi być indywidualnie rozważany. Zamieniliśmy riegłowskie „nie uzupełniać“ na zasadę „jak najmniej uzupełniać“.





a)

b)



Ryc. 36. (a, b, c, d). Fragment tryptyku, ok. 1500 r. Przykłady różnych sposobów punktowania a) retusz neutralny, b) retusz neutralny z obrzeżeniem, stosowany często w Niemczech,

(fot. Józef

Purystyczna konserwacja nie wywołuje dyskusji o ile chodzi o konserwację rzeźb, szczególnie klasycznych. Nikt dziś nie będzie poważnie myślał o uzupełnieniu rąk Wenus z Melos. Brak jednego czy kilku fragmentów nikogo nie razi. Jest to tylko brak elementu rzeźby, który wyobraźnia może dopełnić, gdyż tło, będące w oddaleniu, na innym planie, nie zarysowuje się wyraźnie w chwili skupienia wzroku na rzeźbie. Inaczej przedstawia się sprawa z obrazami. Przypadkowe tło widziane przez uszkodzone miejsce obrazu jest elementem obcym. Załatanie takiego uszkodzenia, konieczne ze względów techniczno-konserwatorskich, nie polepsza sprawy. Zamiast tła widzimy w miejscu uszkodzonym drzewo, płótno lub kit. Zabarwienie, a nieraz i powierzchnia naprawionego uszkodzenia, odgrywa decydującą rolę w wyglądzie estetycznym obrazu. (Podobne zestawienie różnic zamieszczone jest w „Manuel de la conservation et de la restauration des peintures“ Office International des Musées, Paris, 1939).

Zagadnienie zastosowania retuszu-punktowania neutralnego, pół-rekonstrukcyjnego lub rekonstrukcyjnego należy rozwiązywać indywidualnie w każdym wypadku.



c)

d)



c) retusz neutralny, różny dla każdego elementu kompozycyjnego,  
d) jak c, uzupełniony schematyczną rekonstrukcją.

*Bulhak)*

W dziełach o wysokiej wartości artystycznej i dokumentarnej, zachowanych fragmentarycznie, przeprowadzamy najczęściej konserwację techniczną, zabezpieczającą, odczyszczamy obraz z naleciałości i pozostawiamy bez uzupełnień. Takie rozwiązanie, szczególnie dla obrazów średniowiecznych, malowanych na drewnie, jest najlepsze. Lekko stonowana i impregnowana deska w wielu wypadkach dobrze harmonizuje z zachowanymi fragmentami farby i złocień (ryc. 35).

Tak zwane retusze neutralne są tylko wtedy naprawdę obojętne, gdy uszkodzenie znajduje się na większej płaszczyźnie obrazu o mało zróżnicowanej, jednakowej tonacji. Zbliżony w kolorze, jednolity retusz nie razi, choć łatwy jest do odróżnienia od otaczającej go oryginalnej farby.

W wypadku gdy uszkodzenie obejmuje różne kolorystycznie elementy kompozycyjne, jak karnację, strój i tło jednocześnie, obojętny retusz, jeśli przystosowany do zabarwienia karnacji, będzie kontrastował z tłem i strojem i odwrotnie (ryc. 36 a, b). W takich wypadkach można i trzeba stosować obojętne zabarwienie retuszu odpowiednie dla każdego z poszczególnych elementów kompozycyjnych (ryc. 36 c, d).

Gdy brak fragmentu obrazu, lub części deski, co powoduje wypaczenie kompozycji, można niekiedy odtworzyć pierwotny format, uzupełnić braki na zasadzie podobnych obrazów tej samej szkoły i epoki lub danych archiwalnych pod warunkiem, że rekonstruowana część będzie zróżnicowana w kolorze, fakturze, lub przez odmienne, mniej drobiazgowo traktowanie szczegółów. Takie rozwiązanie nie zakłóca harmonijnego oddziaływania dzieła sztuki na widza, a przy bliższym badaniu nawet nieuzbrojonym okiem, jest łatwe do odróżnienia.

W wielu jednak wypadkach jesteśmy zmuszeni ze względów estetycznych lub dekoracyjnych, uzupełniać uszkodzenia przez rekonstrukcję. Gdybyśmy zastosowali retusz neutralny dla np. wykruszonej części oka w portrecie słynnego mistrza, patrząca na nas zezem postać portretowana zakłóciłaby odbierane wrażenie estetyczne.

Nikogo się w błąd nie wprowadza. Obowiązuje przecież fotografowanie dzieł sztuki przed konserwacją, dokładne opisanie stanu i protokołowanie wszelkich zabiegów technicznych i artystycznych. Przypomnieć należy, że każda reparacja może być wykryta przy pomocy nowoczesnych metod i aparatów badawczych. W katalogach i przewodnikach muzeów powinny się znaleźć, choćby w ważniejszych wypadkach, krótkie opisy stanu dzieła z zaznaczeniem części rekonstruowanych. Gdybyśmy chcieli zastosować zasadę Riegla, nasze zbiory i nie tylko nasze, ale świata całego, nabrałyby charakteru laboratoriów, a nie zbiorów dzieł sztuki. Oddziaływanie estetyczne tych dzieł byłoby silnie zakłócone przez nieskoordynowane plamy neutralnych retuszków.

Prócz tego musimy uwzględniać cel, któremu obraz służy. Obraz czy rzeźba, będące obiektem kultu religijnego, nie mogą pozostać bez rekonstrukcji. Rekonstrukcja ta powinna być jednak lekko zaznaczona w stosunku do partii oryginalnych przez inną fakturę lub barwę. W razie wielkiego zniszczenia lub zachowania fragmentarycznego, takie dzieło sztuki powinno się znaleźć w odpowiednim muzeum. Może w wyjątkowych wypadkach historycznego związku ze świątynią, należałoby zastąpić obraz lub rzeźbę dokładną kopią, o ile posiadany materiał inwentaryzacyjny na to pozwala.

Konserwacja fresków powinna podlegać tym samym zasadom: zawsze jak najmniej uzupełniać. Nieraz wystarczy w jednoplanowych, stonowanych średniowiecznych malowidłach wypełnić brakujące fragmenty tonem obojętnym, który tutaj dość łatwo ustalić, by uzyskać harmonię całości. Freski iluzjonistyczne epoki baroku wymagają uzupełnień bardziej zbliżonych do oryginalnego malowidła, szczególnie gdy stanowią ozdobę czynnych świątyń lub gmachów. Zasady te powinny dotyczyć wyłącznie wypadków uszkodzeń, powstałych na skutek wykruszenia malowidła wraz z tynkiem, gdy zachodzi konieczność wypełnienia braku warstwą zaprawy. W razie naruszenia powierzchni malowidła na skutek przetarcia lub zmycia, powo-



dujących rozwianie kompozycji, osłabienie jej wyrazistości, nie wolno i nie potrzeba wzmacniać barw. Takie uszkodzenia nie są zbyt rażące, gdyż freski zwykle oglądane są ze znacznej odległości.

Z tymi zagadnieniami estetycznymi wiąże się ściśle sprawa etyki konserwatorskiej. Tu muszą obowiązywać bardzo surowe zasady.

Przy punktowaniu uszkodzeń mechanicznych, wykruszeń o wyraźnych konturach, nie wolno pokrywać nawet najmniejszej cząstki zachowanej oryginalnej farby. Nie można pozwalać na rekonstruowanie laserunku, na większych partiach obrazu, jeśli zachował się on tylko na małych fragmentach, ani odtwarzać dawnego złocistego koloru vernice liquida, o ile obraz pozbawiony jest go przez dawniejsze przemycie. Wolimy mieć oryginalną podmalówkę mistrza, jak gdyby niedokończony jego dzieło, niż hipotetyczny w kolorze, fałszywy laserunek. Tylko w wypadku, gdy na małym fragmencie starta jest ta epiderma obrazu, gdy fragment kompozycyjny otaczający uszkodzenie jest zachowany w swej pierwotnej formie, pozwolić można na dolaserowanie w granicach zniszczenia.

Często spotykanym błędem konserwatorskim jest usuwanie żółtego werniksu tylko z jasnych partii obrazu, jako mniej wrażliwych na rozpuszczalniki. Niewątpliwie żółknięcie werniksu bardziej deformuje jasne fragmenty, zmieniając kolor biały na żółty, niebieski na zielony, gdy części ciemne, specjalnie brązowe, ulegają znacznie mniejszej zmianie. W wyniku tak przeprowadzonego odczyszczenia równowaga kolorystyczna obrazu jest silnie zakłócona, a powierzchnia, szczególnie przy gładkiej fakturze, zniekształcona. Jeżeli zachodzi obawa naruszenia farby w ciemnych partiach, w niektórych wypadkach można i należy usunąć częściowo werniks z całej powierzchni obrazu równomiernie, pozostawiając tylko cienką jego warstwę.

Osobnego omówienia wymagają sygnatury. Uszkodzone przez przemycie nie mogą być retuszowane lub wzmacniane. Jeśli brak części podpisu, lub fragmentów liter przy uszkodzeniach mechanicznych-wykruszeniach, należy, po zakitowaniu i zapunktowaniu w kolorze zbliżonym do tła, pozostawić podpis bez uzupełnień.

Zwrócić należy uwagę na jeszcze niestety często spotykane „poprawianie“ obrazów. Nie raz w prywatnej praktyce konserwatorskiej słyszało się życzenie niewyrobionego jeszcze zbieracza lub antykwarium, by jakiś fragment lub szczegół zmienić. To wszystko, co zostało niewątpliwie przez samego autora wykonane, nawet gdyby nie tylko w mniemaniu właściciela, ale i konserwatora było wadliwe, nie może być zmienione, czyli przemalowane. Nie wolno klasyfikować dzieł sztuki z punktu widzenia konserwatorskiego na dobre i złe. Dzieła te są dokumentami twórczości artysty lub epoki, a często posiadają wartości historyczne i kulturalne. Przez „poprawienie“ dzieło sztuki nie tylko nie nabierze większej wartości artystycznej, lecz niewątpliwie utraci wartości dokumentarne.

Są na całym świecie dwa rodzaje konserwatorów (restauratorów): typu muzealnego, o głęboko wpojonej dyscyplinie muzeologicznej i tacy, którzy pracowali prawie wyłącznie dla rynku prywatnego i łatwo podporządkowali się wymaganiom klientów. Są wprawdzie zbieracze i antykwariusze o wysokiej kulturze artystycznej, rozumiejący zasady konserwacji muzealnej, lecz większości zależy na całkowitym zamaskowaniu przemyć i uszkodzeń, dla podniesienia wartości handlowej dzieła sztuki.

Nie poruszam tu szerzej sprawy jaskrawych wykroczeń, jak usuwania podpisu mało atrakcyjnego handlowo autora i dodawania sygnatury malarza wybitnego, do typu twórczości którego obraz jest zbliżony, lub podpisywania obrazów czy szkiców nazwiskiem lub monogramem artysty, który jest tego dzieła niewątpliwym autorem. Te sprawy wchodzą już w zakres oczywistych fałszerstw.

Niezłomna etyka konserwatorów, ścisła współpraca ich z historykami sztuki i kultury, ciągłe pogłębianie doświadczenia i wiedzy nie tylko ściśle technicznej, lecz również artystycznej, mogą dać zapewnienie właściwego rozwiązywania nieraz niezmiernie trudnych i złożonych zagadnień estetyki konserwacji. A od dobrego i głębokiego ujmowania tych spraw zależy wygląd naszych zbiorów sztuki i możliwość spełniania przez nie przeznaczonej im roli.

## TRZYDZIESTOLECIE KONSERWATORSTWA POLSKIEGO

JERZY REMER

### II

Zważywszy, że przytoczone przepisy prawne (uzupełnione i rozszerzone przez normy w innych ustawach<sup>12)</sup> lub rozporządzeniach<sup>13)</sup> nie dopuszczały nie tylko do aktów burzenia czy niszczenia zabytków,

---

<sup>12)</sup> W cyt. pod 9) i 10) ustawach — budowlanej i o ochronie przyrody, ponadto a m. in. w dekrete z dn. 7. II. 1919 r. o organizacji archiwów państwowych i opiece nad archiwaliami (Dz. Pr. Nr 14, z dn. 8. II. 1919 r. poz. 182), w rozporządzeniu Prez. Rzplitej z dn. 22. III. 1928 r. o Państwowym Muzeum Archeologicznym (Dz. U. R. P. z dn. 24. III. 1928 r. Nr 36, poz. 364 i Nr 110, poz. 976 z dn. 31. XII. 1934 r.).

<sup>13)</sup> Rozporządzenie Rady Ministrów z dn. 7. II. 1930 r. o dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki (Monitor Polski Nr 25, z dn. 25. II. 1930 r., poz. 274); rozporz. Ministra W. R. i O. P. z dn. 17. VII. 1928 r. o prowadzeniu rejestru zabytków (Dz. U. R. P. Nr 76 z dn. 17. VIII. 1928 r., poz. 675); rozp. Rady Ministrów z dn. 23. IX. 1932 r. o sposobie chronienia przedmiotów zabytkowych, będących własnością państwa (Dz. U. R. P. Nr 89 z dn. 18. X. 1932 r. poz. 750); okólnik Ministerstwa W. R. i O. P. Nr 113 z dn. 24. X. 1936 r. o ochronie charakteru miast starych i dzielnic staromiejskich itp.



## L'ESTHÉTIQUE ET L'ÉTHIQUE DE LA CONSERVATION

(Peinture et sculpture polychromée).

La méthode de conservation puriste, de Riegl, est exclusivement réservée maintenant à la sculpture. Pour la peinture, on se base sur un principe individuel conforme au caractère du monument conservé et cela avec le moins de compléments possible. On fait disparaître en général toutes les déformations du tableau, comme par ex. le vernis qui s'est assombri, les taches sales, etc. On prend cependant garde à faire ces opérations sans courir le moindre risque. Le problème se complique lors de dégâts mécaniques qui entraînent l'apparition d'un élément fort inesthétique sous forme d'un fond étranger qui ne se rattache en rien au sujet du tableau. Le rapiécetage, nécessaire du point de vue de la technique et de la conservation, n'aide en rien ici; une retouche devient alors indispensable. Cette retouche doit être individuelle: neutre, semi-reconstructive ou reconstructive.

Pour les oeuvres d'une haute valeur documentaire, la meilleure méthode est la conservation technique sans compléments. Lorsque le dommage est situé sur une surface plus étendue du tableau, d'une tonalité uniforme, on opère alors une retouche neutre en harmonie avec le coloris original. Quand les dommages concernent des éléments coloristiques différents, la retouche neutre s'impose également, mais il faut que ses couleurs correspondent aux parties voisines de l'original. Il est des cas où l'on peut reproduire l'ancien aspect du tableau d'après soit des documents d'archives, soit des oeuvres de la même école. On peut alors appliquer la retouche semi-reconstructive; elle consiste à distinguer de l'original les parties reconstruites à l'aide de la facture, de la couleur ou d'une façon moins minutieuse de traiter les détails. Mais, souvent, il est nécessaire d'appliquer la retouche reconstructive, par ex. pour les travaux de grands maîtres lorsque, du fait que des détails même infimes sont endommagés, une perception esthétique est impossible. Pareille reconstruction, invisible sur le tableau, possède

cependant sa documentation sous forme de photographies, de description dans le procès-verbal de l'opération; de plus, elle peut être constatée à la suite d'un examen à l'aide d'appareils spéciaux. La conservation des fresques devrait s'opérer suivant le même principe, à savoir de compléter le moins possible.

La question de l'éthique est aussi importante que celle de l'esthétique. On doit respecter la moindre parcelle de couleur conservée. On ne saurait admettre aucune reconstruction du vernis s'il ne s'est conservé que dans de petits fragments, de même qu'on ne doit point enlever le vernis jauni des parties claires du tableau, ce qui troublerait l'équilibre des couleurs. Il est inadmissible également de retoucher ou de renforcer la signature, de l'enlever et de la remplacer par celle d'un peintre qui aurait plus de chance d'attirer les acheteurs. Il arrive souvent que l'on „corrige“ un tableau afin d'augmenter sa valeur commerciale, mais alors sa valeur documentaire est inexistante.

## PEINTURES MURALES NOUVELLEMENT DÉCOUVERTES

Les dernières découvertes de polychromie murale ont démontré la haute importance des travaux de conservation pour l'enrichissement de l'inventaire des peintures murales en Pologne. Presque toutes ces découvertes ont été opérées au cours des travaux de conservation. L'une des plus anciennes polychromies est celle qui remonte au début du XIV-e s. dans l'église de Mieronice, construite au XIII-e s. Elle représente le cycle de la Passion, la parabole des 5 Vierges Sages et les 12 apôtres. Vient ensuite un fragment du XIV-e s. dans l'église, désaffectée au XIX-e s., des Cordeliers à Chęciny. Ce fragment, de la moitié du XV-e a conservé la signature du peintre, le Frère Ange (Aniol), Cordelier. C'est la seule signature que l'on trouve en Pologne au bas d'une peinture murale. Au couvent des Bénédictins de Tynieć, du XI—XVIII-e s., actuellement en reconstruction, on a conservé dans la partie gothique des galeries des fragments de peintures de trois époques: des XV-e, XVI-e et XVIII-e s.