

# Lim, Solida / Roznerska, Maria

---

## Problemy estetyczne malowideł ściennych przy konserwacji Srebrnej Pagody w Phnom Penh

---

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 24 (291), 33-44

---

1994

Artykuł został 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.

Zakład Konserwacji Malarstwa  
i Rzeźby Polichromowanej

Solida Lim, Maria Roznerska

## PROBLEMY ESTETYCZNE MALOWIDEŁ ŚCIENNYCH PRZY KONSERWACJI SREBRNEJ PAGODY W PHNOM PENH \*

Zagadnienia estetyczne w konserwacji malarstwa ściennego są obecne w najbardziej zauważalny sposób i wywołują dość często ożywione dyskusje. Wynika to z charakteru tego malarstwa, które narażone jest na poważne procesy destrukcyjne, a, co za tym idzie, na częste zmiany metod rekonstrukcji. Malarstwo ścienne przez swój związek z architekturą (pokrywa ściany, sklepienia, filary, kruzganki) ulega razem z nią przeobrażeniom; ponadto wpływ szkodliwych czynników atmosferycznych powoduje, że malowidła ulegają w dużym stopniu zniszczeniu, zachowując się z reguły we fragmentach.

O estetyce w konserwacji dużo napisano, głównie w związku z zakresem zabiegów konserwatorskich i ich wynikami estetycznymi<sup>1</sup>. Trudno rozpatrzyć problemy estetyczne związane z konserwacją zniszczonych malowideł ściennych w Phnom Penh bez przedstawienia ewolucji poglądów estetycznych przez wieki aż do czasów obecnych<sup>2</sup>.

Problemy te przy kolejnych zabiegach konserwatorskich każda epoka rozwiązywała w duchu własnej sztuki lub poglądów artystycznych. Decydujący wpływ w takich przypadkach miał zawsze aktualnie panujący stosunek do dawnego dzieła sztuki i wynikające z tego kryteria wartościujące.

\* Artykuł ten jest fragmentem pracy magisterskiej pt. „Problemy konserwatorskie i estetyczne malowideł ściennych przy Srebrnej Pagodzie w Phnom Penh”, napisanej pod kierunkiem prof. dr Marii Roznerskiej w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej na Uniwersytecie Mikotaja Kopernika w Toruniu.

<sup>1</sup> J. Muczkowski, *Jak konserwować zabytki przeszłości*, Kraków 1904; B. L. Marconi, *Estetyka i etyka w konserwacji*, Ochrona Zabytków 1948, nr 2; R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] tegoż, *Studium z estetyki*, t. 2, Kraków 1958; J. Frycz, *Rekonstrukcja zabytków architektury, jej sens i granice*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Seria B, Warszawa 1979, t. 43; I. Sapetowa, *Konserwacja zabytku a treści dzieła sztuki*, *ibid.*; A. Czarnota-Dziakowska, M. Kozarzewski, *Teoretische und praktische Aspekte der Rekonstruktion von Wandmalereien*, *Restauro* 1990, nr 4; W. Zalewski, *Problemy estetyczne konserwacji malarstwa ściennego u progu XXI wieku*, *Ochrona Zabytków* 1991, nr 3.

<sup>2</sup> W odniesieniu do malowidła ściennego z Phnom Penh rozważania oparte są głównie na ewolucji europejskiej myśli konserwatorskiej.

W Italii w XV wieku, po okresie lekceważenia arcydzieł starożytności, zrodziło się poczucie artystycznej wartości tych dzieł, ich różnic stylowych i cech indywidualnych. Wielu znakomitych artystów zajmowało się wówczas odnawianiem zabytków, a liczne rekonstrukcje usiłowano ukryć, zacierając różnice między oryginałem a uzupełnieniem.

W epoce baroku dokonywano rekonstrukcji w stylu wówczas obowiązującym, poprawnie pod względem estetycznym, ale bez uwzględnienia stylu samego obiektu. Po uzupełnieniu lub przemalowaniu dzieło ponownie „kreowano” umieszczając je w nowym otoczeniu lub oprawie architektonicznej<sup>3</sup>.

W XVIII wieku decydujący wpływ na kryteria wartościujące miała teoria Winckelmanna, czyniąca z cech sztuki greckiej normę w ocenie dawnych dzieł. Oryginalne dzieła rekonstruowano zabierając je z miejsca pierwotnego zaaranżowania, wykonywano kopie i repliki sprzedawane potem w wielu krajach Europy, a nawet proponowano „nowe” dzieła sztuki spreparowane z fragmentów oryginalnych, pochodzących z różnych miejsc i obiektów<sup>4</sup>.

Właściwie do końca XVIII wieku nie obowiązywała żadna teoretycznie uzasadniona i powszechnie obowiązująca zasada postępowania. W wieku XIX pojęcie zabytku rozszerza się na sztukę narodową, ludową i pozaeuropejską. Stosunek współczesnych do dzieła sztuki kształtowały nowe prądy artystyczne – historyzm, romantyzm i naturalizm<sup>5</sup>. Dzieło sztuki służyło nowym romantycznym kreacjom polegającym na tworzeniu narodowych panteonów, w których przechowywano liczne „pamiątki” narodowe stanowiące niejednokrotnie fragmenty obiektów kompletnych lub celową kompilację części zabytków pochodzących z różnych dzieł sztuki<sup>6</sup>.

Takie działania zaczęto krytykować uznając postępowanie konserwatorów za ewidentne niszczenie zabytków (A. Riegl<sup>7</sup>, M. Dvořák<sup>8</sup>). W wypowiedziach i dyskusjach tychże teoretyków sztuki i konserwatorów zarysowało się wyraźne zafascynowanie faktem przemijania – czyli powstał problem pozostawienia dzieła sztuki jego własnemu trwaniu w czasie i historii, respektowania substancji zabytkowej będącej zjawiskiem jednorazowym, niepowtarzalnym i ulegającym determinizmowi biologicznemu. Krytykowano rekonstrukcje.

Od tego czasu atak na rekonstrukcje był dość gwałtowny i trwa nadal, o czym świadczą liczne głosy publicystów, muzealników, historyków sztuki i konserwatorów. Uchwały zjazdu konserwatorów polskich w Warszawie w 1909 r.,

<sup>3</sup> M. Zakrzewska-Wanat, *Etyka konserwatorska a problemy rekonstrukcji – na przykładzie zespołu barokowych rzeźb kamiennych w Świątyni Lipce*, [w:] *Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo. Materiały ze Zjazdu Absolwentów UMK w Toruniu, Toruń 14–15 XI 1985*, pod red. S. Skibińskiego, Warszawa 1987, s. 118.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 119.

<sup>5</sup> J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 85.

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 86.

<sup>7</sup> A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultur, sein Wesen und seine Entstehung*, Wien 1903.

<sup>8</sup> M. Dvořák, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1916.

„Carta del Restauro” w 1931 r. w Italii, a także „Karta Ateńska” z 1964 r.<sup>9</sup> – prawie wszystkie odrzucają rekonstrukcje, które jednak wbrew temu są wykonywane. W sytuacjach wyjątkowych, takich jak zniszczenia wojenne lub kataklizm, tego rodzaju praktykę konserwatorską w świetle powyższych przepisów uznaje się za dopuszczalną.

Wśród licznych wypowiedzi pojawiają się także głosy generalnie popierające rekonstrukcje i wszelkiego rodzaju uzupełnienia (oczywiście w przypadkach koniecznych), nie przekraczające jednak zadania odtworzenia artystycznej jedności dzieła i pod warunkiem posiadania sprawdzonych naukowo podstaw takich prac<sup>10</sup>. Zasadę „nie uzupełniać” zastąpiono zasadą „jak najmniej uzupełniać”.

Obecnie brak generalnej teorii czy założeń teoretycznych, na bazie których opracowano by jednolitą metodę konserwatorską. Z koncepcji Frodla<sup>11</sup> i przepisów prawnych, zawartych we wspomnianych „Karcie Ateńskiej” i „Karcie Weneckiej” wynika, że celem konserwacji jest przede wszystkim zahamowanie procesu rozpadu i wszelkiego rodzaju zniszczeń. Dzisiejsze dyskusje ograniczają się do rozważań nad doбором środków i metod konserwacji, rzadziej uzasadnia się jej zakres czy też wpływ stosowanych technologii na zabytkową substancję dzieła, na jego wartości historyczne, artystyczne czy estetyczne. Emocji nie wywołują już zabiegi oczyszczania, wzmacniania struktury, łączenia luźnych fragmentów warstwy malarskiej czy konieczność drobnych uzupełnień. Wątpliwości budzi dopiero konieczność większych uzupełnień czy rekonstrukcji, a nawet ich brak<sup>12</sup>.

O wyborze metody konserwatorskiej decyduje stan zachowania obiektu, jego wartość dla historii sztuki, przeznaczenie czy też warunki klimatyczne, w jakich przebywa obiekt. Wybór w dużej mierze zależy od aktualnie panującej mody konserwatorskiej (łatwiej dostrzec ją w malarstwie ściennym niż w innych dziedzinach sztuki), której podporządkowane są zarówno same zabiegi konserwatorskie, jak również rozwiązania estetyczne.

Idealistyczny charakter metody konserwatorskiej powstałej w szkole rzymskiej<sup>13</sup> polega na podejściu do dzieła sztuki jako do zjawiska dwubiegunowego – obiektu estetycznego i historyczno-dokumentarnego. Wartości autentyczności i dokumentu<sup>14</sup> są najważniejszymi podstawowymi cechami dzieła sztuki,

<sup>9</sup> *Problemy wartości rekonstrukcji zabytków – dyskusja na posiedzeniu grona konserwatorów SHS w Warszawie*, Ochrona Zabytków 1979, nr 3, s. 245.

<sup>10</sup> T. Chrzanowski, *Dwa aspekty postępowania konserwatorskiego: zespołowy i autorski*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Seria B, t. 43, Warszawa 1979.

<sup>11</sup> W. Frodl, *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków i ich oddziaływanie na praktykę konserwatorską*, t. 13, Warszawa 1966.

<sup>12</sup> A. Czarnota-Dziakowska, M. Kozarzewski, *Odstąpienie, konserwacja i restauracja części wystroju malarskiego kaplicy św. Jakuba w kościele NMP w Gdańsku*, Ochrona Zabytków 1983, nr 4, s. 259.

<sup>13</sup> H. Althöfer, *Wpływ stylu epoki i względy estetyczne w konserwacji malowideł*, Ochrona Zabytków 1965, nr 2, s. 23–33.

<sup>14</sup> E. Dutkiewicz, *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*, Ochrona Zabytków 1961, nr 1–2, s. 3.

ponieważ przekazują informacje o kulturze czasów minionych<sup>15</sup>. Należy je zachować dla naszej wiedzy i dla przyszłych pokoleń, przy czym nie należy zapominać o tym, że każdy obiekt najczęściej ma kilka innych wartości, często bardzo odmiennych i różnie ocenianych przez poszczególnych specjalistów; należą do nich wartości estetyczne, dekoracyjne, emocjonalne itd.<sup>16</sup> Zachowanie tych wszystkich wartości nie zawsze jest możliwe. Konserwator ratując obiekt zgodnie z etyką konserwatorską staje przed dylematem – jakie kryteria stosować przy wyborze najistotniejszych jego wartości. Przy takich rozważaniach należy przyjąć, że zasadniczym warunkiem, jaki musi spełnić dokument, jest jego autentyczność.

Obiekt jako oryginalny wytwór rąk ludzkich jest nośnikiem myśli twórczej, wyrażonej w kompozycji, formie, kolorystyce i sposobie wykonania (nosi ślad ręki artysty). Są to cechy jedyne i niepowtarzalne, których nośnikiem jest substancja oryginalna, w przypadku malowideł ściennych – warstwa malarska. Wprowadzenie nowej substancji, odtwórcza ingerencja ręki konserwatora bez cech oryginału i bezpośrednich wartości dokumentarnych mogą przyczynić się w mniejszym lub większym stopniu do utraty pierwotnej substancji, co jest równoznaczne z bezpowrotną utratą w obiekcie wartości autentyku. Dlatego zachowanie oryginalnej substancji powinno być najważniejszym kryterium we wszystkich decyzjach konserwatora. Dzieło sztuki, które traci w jakimkolwiek stopniu wartości autentyku w sensie materialnym, traci również pozostałe wartości.

W wielu przypadkach niezależnie od procentu autentyczności dzieło sztuki pełni funkcje świadectwa przeszłości, dlatego powinno być doprowadzone do stanu pełnej czytelności zarówno w treści, jak i formie poprzez uzupełnienia na drodze punktowań<sup>17</sup> w obrębie oryginalnej substancji i przede wszystkim na drodze rekonstrukcji<sup>18</sup>.

Zasada ta odnosi się także do malowidła ściennego galerii Srebrnej Pagody w Phnom Penh, w znacznym stopniu zniszczonego (33% – pudrująca i łuszcząca się warstwa malarska, 34% – ubytki warstwy malarskiej)<sup>19</sup>. W tym przypadku o rozwiązaniu sprawy ubytków decyduje ogólny stan zachowania malowidła, wielkość i rozmieszczenie uszkodzeń, wartość dzieła dla historii

<sup>15</sup> *Dzieło sztuki i zabytek. Materiały z XXV Sesji SHS*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Seria B, t. 43, Warszawa 1979.

<sup>16</sup> H. Althöfer, *Historische und etische Prinzipien der Restaurierung*, [w:] *Problems of Completion, Ethics and Scientific Investigation in the Restoration*, Budapest 1982, s. 153–155.

<sup>17</sup> Tegoż, *Die Retusche in der Gemälderestaurierung*, *Museumskunde*, nr 2, z. 1, Berlin 1962, s. 73–88 i z. 2, s. 144–170.

<sup>18</sup> H. Jędrzejewska, *Zagadnienia metodologiczne w dziedzinie rekonstrukcji zabytków*, *Ochrona Zabytków* 1979, nr 4, s. 287–294.

<sup>19</sup> D. Lorenc, *Działalność Misji Naukowo-Konserwatorskiej w Kampuczy w latach 1985–1988*, Wrocław 1990, maszyn. w posiadaniu Zarządu PP PKZ w Warszawie. Obecnie w odniesieniu do mojego kraju używa się wymiennie nazw Kampucza i Kambodża – obie formy są poprawne.



1. Fragment malowidła ściennego w Phnom Penh (Kambodża) – rozległe ubytki warstwy malarskiej





2. Fragment malowidła ściennego w Phnom Penh (Kambodża) – ubytki warstwy malarskiej wraz z tynkiem. Fot. Solida Lim

sztuki i dla dziedzictwa kulturowego Kambodży, i oczywiście przeznaczenie obiektu, który ma służyć jako dokument historyczny, źródło do badań, a także element dekoracyjny kompleksu pałacowego.

Rozważając zagadnienie uszkodzeń mam na myśli uszkodzenia mechaniczne – rozległe ubytki warstwy malarskiej (fot. 1), w niektórych miejscach wraz z tynkiem (fot. 2), zadrapania, przetarcia (fot. 3), miejsca wykwitów soli, a także miejsca łuszczącej się i pudrującej warstwy malarskiej. Istotnym problemem są również istniejące przemalowania na ścianie północno-wschodniej, ze zmianą tematyki i kompozycji.

Profesor Richard Offner<sup>20</sup> na XX Międzynarodowym Kongresie Historii Sztuki w 1961 r. w Princeton stwierdził, że każde uzupełnienie ubytku jest wprowadzeniem do dzieła sztuki elementu obcego. Nie uwzględnił jednak tego, że każde uszkodzenie jest również elementem obcym, przypadkowym w dziele

<sup>20</sup> *The Aesthetic and Historical Aspects of the Praesentation of Damaged Pictures. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Studies in Western Art*, Princeton University Press, Princeton, N. J. 1963.





3. Fragment malowidła ściennego w Phnom Penh (Kambodża) – zadrapania i przetarcia warstwy malarskiej. Fot. Solida Lim

artysty. Malowidło w Phnom Penh jako świadectwo przeszłości jest konkretnym zapisem informacji. Przede wszystkim jest obecnie jedynym łatwo dostępnym źródłem obszernie przedstawiającym legendę *Ramajana*, mimo iż historia ta jest przedmiotem opowieści teatru cieni, tańca, rzeźby i malowideł w świątyniach i pagodach Kambodży od czasów Królestwa Angkor (IX w.)<sup>21</sup>. Z tego względu stanowi bogate i cenne źródło ikonograficzne dla badaczy literatury, historii kultury, historyków sztuki, studentów Szkoły Sztuk Plastycznych (atrybuty, kostiumologia, ikonografia kolorystyczna), Szkoły Muzycznej (podobieństwa do tańca klasycznego)<sup>22</sup>, a także dla wszystkich odbiorców nawet nie przygotowanych intelektualnie, którzy obecnie mogą wchodzić na teren świątyni, co było kiedyś surowo zakazane. Funkcję tę można by porównać do roli *Biblii Pauperum* w wersji azjatyckiej, dającej przeciętnemu odbiorcy pojęcie o tematyce pierwszej dominującej religii w Imperium Khmerskim<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> J. Audric, *Angkor i Imperium Khmerskie*, Warszawa 1979.

<sup>22</sup> M. Giteau, *Histoire du Cambodge*, Paris 1957.

<sup>23</sup> H. Parmentier, *L'Art Khmer Classique*, vol. 2, Publication de l'EFEO, Paris 1936.



Ponadto polichromia stanowi doskonałą bazę badawczą dla przyszłych artystów malarzy, którzy tu poznają tradycyjną technikę khmerską. Zarówno sposób malowania, jak i rysunek, linia oraz styl reprezentowane przez to malowidło uważane są przez artystów malarzy i zarazem pedagogów Szkoły Sztuk Plastycznych w Phnom Penh za jedyny i idealny obiekt do nauki malarstwa w tradycyjnym stylu khmerskim.

Polichromia ta pokrywająca 600 m krużganków otaczających teren Srebrnej Pagody, jako największe malowidło Azji Południowo-Wschodniej, stanowi efektowny element dekoracyjny kompleksu świątyni Wat Prah Keo Morokot będącej czołowym pomnikiem kultury khmerskiej.

Wszystkie te funkcje, podkreślające pozamaterialną wartość malowidła, przemawiają za słusnością podjęcia decyzji o pełnej rekonstrukcji brakujących fragmentów polichromii. Tak drastyczne ubytki oryginalnej substancji powodują rozerwanie kompozycji i utratę jej czytelności. A przecież dzieło to jako zapis konkretnej treści (fabuły) może istnieć w zabytkowym, jak i nowym materiale, ale treść ta musi być wiarygodna. Dlatego przed przystąpieniem do prac rekonstrukcyjnych niezwykle istotna była analiza źródeł literackich, stanowiących klucz do prawidłowego odczytania ikonografii poszczególnych scen i identyfikacji postaci. Jednakowo ważne są także badania archiwalne, zebranie materiału porównawczego znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Phnom Penh<sup>24</sup> i w literaturze wydanej we Francji<sup>25</sup>.

Profesor Coremans na wspomnianym XX Międzynarodowym Kongresie Historyków Sztuki<sup>26</sup>, omawiając zagadnienie rekonstrukcji, podkreślał konieczność osiągnięcia jedności, zarówno historycznej, jak i artystycznej dzieła. Podobne stanowisko zajął Sir Philip Handy<sup>27</sup> mówiąc, że uzupełnienia są konieczne ze względu na ułatwienie percepcji wrażeń artystycznych przez odbiorcę. Aby sprostać tym słusznym postulatam, konserwator, podejmując zadanie przywrócenia polichromii jej pierwotnej siły oddziaływania estetycznego, musi pamiętać, że odbiorca powinien odróżnić stan, w jakim dzieło było po ukończeniu go przez artystę, od stanu, w jakim dotrwało do naszych czasów. Najważniejsze, aby konserwacja i przeprowadzona rekonstrukcja we wszystkich jej aspektach były działaniami świadomymi i prowadzonymi według najlepszych i sprawdzonych technologii i metod.

Stosowane dzisiaj metody uzupełniania można podzielić na pięć głównych grup: retusz normalny, punktowanie całkowite, punktowanie neutralne, konserwacja „malowidła jako fragmentu” i *tratteggio*<sup>28</sup>. Pomiędzy poszczególnymi

<sup>24</sup> Zbiór 270 fotografii malowidła z lat 1964–1965; zdjęcia baletu królewskiego z I ćw. XX wieku; obrazy olejne z 1910 r. przedstawiające widok Pałacu Królewskiego i Świątyni wraz z krużgankami przed przebudowaniem.

<sup>25</sup> Bizot, *Ramaker ou l'amour symbolique de Ram et de Seta*, vol. 155, Publication EFEO, Paris 1989.

<sup>26</sup> Por. przyp. 20.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> H. Althöfer, *Wpływ stylu...*, s. 26.

metodami istnieją rozwiązania pośrednie. Zastosowanie tego lub innego rodzaju uzupełniania zależy od konkretnego przypadku<sup>29</sup>.

Po zniszczeniach wojennych na terenie Italii zaczęto uzupełniać malowidła ściennie w sposób odróżniający oryginał od partii zrekonstruowanych<sup>30</sup>. Metoda *tratteggio* i podobne zostały natychmiast adaptowane w całej Europie, często w sposób ortodoksyjny. Wyparły niemal całkowicie oznaczanie ubytków białą linią, stosowane od początku XX wieku. Zostały także przeniesione na grunt Azji Południowo-Wschodniej (Tajlandia)<sup>31</sup>. Poczyniono również pierwsze próby rekonstrukcji tą techniką malowideł ściennych przy Srebrnej Pagodzie w Phnom Penh<sup>32</sup>. Odwołując się do wspomnianej już dwubiegunowości dzieła sztuki jako nośnika wartości estetycznych i historycznych, twórcy metody *tratteggio*, rozwiniętej w Istituto Centrale del Restauro w Rzymie, stawiają sobie za cel przywrócenie malowidłu jego wcześniejszego stanu (jego jedności), uczytelnienie treści i jednocześnie utrzymanie charakteru historyczno-dokumentarnego. Technika ta polega na kładzeniu kolorów lokalnych obok siebie za pomocą kreskowania, przy czym obraz przedmiotu scala się dopiero przy oglądaniu z pewnej odległości. Kreskowanie powinno przebiegać pionowo i naśladować w grubości, walorze i zestawieniu kolorystycznym efekt przekazany przez oryginał.

Niewątpliwym kryterium efektywności tej metody są uzdolnienia i umiejętności danego konserwatora. Od tego zależy jakość artystyczna rekonstrukcji, która może mieć wysoki poziom, może też być mierna lub po prostu kiczowata. Zdarzyć się może, że będzie wręcz barbarzyństwem<sup>33</sup>.

Olbrzymia powierzchnia malowidła przy Srebrnej Pagodzie w Phnom Penh (2000 m<sup>2</sup>) wymaga licznej ekipy wykonawców, co łączy się z zaangażowaniem khmerskich artystów malarzy lub studentów Szkoły Sztuk Plastycznych w Phnom Penh. Przy ich wyborze należy zwrócić szczególną uwagę na wysoki poziom umiejętności plastycznych, odpowiednie opanowanie khmerskiej techniki tradycyjnej i przede wszystkim techniki *tratteggio*.

Ważnym problemem estetycznym przy konserwacji malowideł z Phnom Penh jest uzupełnienie drobnych ubytków i zadrapań na drodze punktowania w obrębie oryginalnej warstwy malarskiej. W przebiegu konserwacji polichromii punktowanie jest w zasadzie procesem ostatnim, względnie przedostatnim (jeśli jeszcze następuje końcowe utrwalenie) i może w poważnym stopniu wpłynąć na

<sup>29</sup> U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, t. 2, Firenze 1983.

<sup>30</sup> O. Casazza, *Il Restauro Pittorico Nell'Unità di Metodologia*, Florence 1981.

<sup>31</sup> W. Na Songkhla, *Traditional Thai mural painting and its conservation*, [w:] *Conservation and restoration of mural paintings*, t. 2, Tokyo 1985, s. 125–136; P. Schwartzbaum, W. Na Songkhla, I. Massari, *The conservation of mural paintings in Thailand*, [w:] *Case studies in the conservation of stone and wall paintings: preprints of the Bologna Congress, 21–26 September 1986*, London 1986, s. 90–95.

<sup>32</sup> Raport z prac Misji Naukowo-Konserwatorskiej w Phnom Penh, Kambodża od 5.03. do 8.06. 1992 r. Konserwacja malowideł ściennych galerii Srebrnej Pagody, opr. J. Steciński i I. Zajac, s. 46–48 (maszyn. w posiadaniu Zarządu PP PKZ w Warszawie).

<sup>33</sup> S. Stawicki, *Problemy wartości rekonstrukcji zabytków ruchomych*, Ochrona Zabytków 1979, nr 4, s. 295–299.

końcowy efekt prac. Punktowanie bowiem mieści się wyłącznie w sferze estetyki, w wywieranym przez polichromię wrażeniu wizualnym i wymaga wykonania naśladowującego oryginał pod względem estetycznym i stylowym. Wszelkie uzupełnienia malowideł ściennych, niezależnie od okoliczności, powinny być łatwe do odróżnienia przy obserwacji z bliskiej odległości i oczywiście odwracalne. Niestety ten ostatni postulat w praktyce jest niemal niewykonalny<sup>34</sup>.

Kolejnym bardzo istotnym problemem estetycznym jest przeprowadzenie zabiegu utrwalania pudrującej się i łuszczącej warstwy malarskiej. Ponieważ estetyczna wartość obiektu opiera się nie tylko na walorach artystycznych, ale także na jakości zastosowanego tworzywa, podstawowym wymogiem jest, aby materiały konserwatorskie nie powodowały żadnych zmian, szczególnie na powierzchni. Jednak problem wymaganych właściwości środków utrwalających warstwę malarską wychodzi poza zakres niniejszych rozważań.

Ostatnim już zagadnieniem przy rozwiązywaniu koncepcji estetycznych konserwowanych malowideł ściennych z Phnom Penh są przemalowania pokrywające część polichromii na ścianie północno-wschodniej. W okresie powojennym przy podejmowaniu decyzji konserwatorskich często stosowano modną do dzisiaj metodę transferu fragmentów lub całych polichromii na nowe podłoże. Usunięcie przemalowań malowidła kambodżańskiego powinno być szczegółowo rozważone. Przed ustaleniem konieczności i celowości tego zabiegu należałoby zastanowić się, dlaczego kilkanaście lat po powstaniu oryginału zdecydowano o częściowej zmianie tematyki i kompozycji, jaki jest stan zachowania pierwszej wersji i czy zachowane fragmenty oryginału pozwoliłyby na zrekonstruowanie pierwotnej koncepcji tej części malowidła. Przy podjęciu decyzji o transferze należy rozważyć, czy istnieje techniczna możliwość oddzielenia warstwy przemalowań od oryginału i przeniesienie tej pierwszej na nowe podłoże. Konserwator musi przy tym brać pod uwagę nie tylko aspekty konserwatorskie, ale także kierować się szacunkiem dla wartości historycznych i artystycznych zabytku.

Nie pozostawia jednak żadnych wątpliwości konieczność i celowość usunięcia przemalowania, jakim jest pas czerwieni biegnący poniżej polichromii i odsłonięcie spod niego pozostałości oryginału. Prawdopodobnie zachowane relikty pozwoliłyby na pełne odtworzenie kompozycji, kolorystyki i walorów artystycznych zbliżonych do pierwotnej koncepcji dzieła.

Kończąc należy podkreślić, że w praktyce konserwatorskiej stosowano i stosuje się w rozwiązaniach artystyczno-estetycznych zarówno zasady rekonstrukcji, punktowań, jak i „odkrywek”, wynikające przede wszystkim z troski

<sup>34</sup> *Problems of the Completion of Art Objects, International Restorers' Seminar, Veszprém 15–27 VII 1978*, Institute of Conservation and Methodology of Museums, Budapest 1979; I. Biały, M. Roznerska, *Badanie możliwości zastosowania metylocelulozy jako spoiwa farb do punktowania malowideł ściennych*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, XII, Toruń 1987, s. 45–70. 7

o zachowanie dla przyszłych pokoleń dokumentu minionej epoki z całym bagażem informacji, jakie dzieło niesie.

Pragnieniem konserwatora, miłośnika sztuki i historyka sztuki jest „zatrzymanie czasu” w pięknym symbolu idealizowanej przeszłości, jakim jest dzieło sztuki; pięknym, bo zachowanym nie tylko w warstwie historycznej, ale i estetycznej. Dzieło to jest świadkiem minionych epok, często minionej świetności, jak w przypadku malowidła w galerii Srebrnej Pagody, dokumentem społecznym istnienia pewnych wartości. Dlatego działania zmierzające do ochrony takiego zabytku muszą być poprzedzone dokładnym i wszechstronnym przebadaniem obiektu i logicznym wyborem metody.

W istocie każda konserwacja i rekonstrukcja nosi w sobie piętno epoki, w której powstała, inna jest też w różnym czasie percepcja jej efektów. Nowe walory estetyczne nie zależą wyłącznie od rekonstrukcji i punktowania – twórczy wkład konserwatora w dzieło sztuki jest nieuchronny. Możliwa jest jednak wielość poprawnych rozwiązań zależnych od indywidualności konserwatora i charakteru obiektu, przy jednoczesnym przestrzeganiu teoretycznie ustalonych zasad etyki konserwatorskiej<sup>35</sup>.

#### AESTHETIC PROBLEMS OF WALL PAINTINGS DURING CONSERVATION WORKS IN SILVER PAGODA, PHNOM PENH

##### Summary

A piece of art witnesses the past, therefore in many cases it should be fully readable – both its meaning and form, through complements by centre-punching within original substance and, most of all, by reconstruction. This rule refers also to a wall painting of a gallery in Pagoda, Phnom Penh, significantly destroyed (33% – dusting and flaking painting layer, 34% – losses of painting layer, scratches, abrasions, repaintings). This painting, as a testimony of past, composes a rich and precious iconographic source for researchers in literature, history of culture and art, for students of School of Art (attributes, costumes, colouristic iconography), of Music School (similarities to classic dance), as well as for all recipients. This function could be compared to the role of the Asiatic *Biblia Pauperum*. Moreover, the painting composes an impressive decoration element of the Wat Prah Keo Morokot temple complex, being one of the most prominent monuments of Khmer culture. All these functions emphasize non-material value of the painting, speak in favour of a complete reconstruction of missing fragments of polychrome. Before undertaking conservation works particularly important becomes an analysis of literature sources, archive studies, collecting of comparative material found in collections of the National Museum in Phnom Penh and in literature published in France. A conservator has to remember that a recipient should be able to distinguish the state of a piece of art after artist's treatment from the condition in which the same piece of art survived until now.

Completing small losses and scratches by centre-punching within original painting layer is also an important aesthetic problem. Completing should be easy to recognize while observing

<sup>35</sup> H. Jędrzejewska, *Etyka konserwatorska*, Ośrodek Informacji PP PKZ, 1978; też: *Some ethical problems in the conservation of mural paintings*, [w:] *Fifth International Restorer Seminar*, t. 1, Központi Muzéumi Igazgatóság, Budapest 1985, s. 57–61.



from a small distance and should be reversible. Equally important becomes preservation of a dusting painting layer. A quality of applied preservation material should not cause changes on the surface.

The last issue when solving aesthetic conceptions are repaintings of polychrome fragments. Removal (transfer) of those repaintings should follow a debate on a necessity and purposefulness of such operation and, if technical possibility of separating the repaintings from the original exists. The conservator has to show respect to historical and artistic values of the monument.