

# Maria Mrozińska

---

## Grafika zabytkowa a problem wystaw

---

Ochrona Zabytków 5/3 (18), 156-162

---

1952

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.

## GRAFIKA ZABYTKOWA A PROBLEM WYSTAW

MARIA MROZIŃSKA

Grafiką — z greckiego γραφω = piszę — nazywamy sztukę, w której kształty wydobyte są kreską, linią, w przeciwieństwie do malarstwa oddającego formę przy pomocy plamy.

Większość prac graficznych wykonana jest na papierze, toteż konserwacja grafiki<sup>1)</sup> polega przede wszystkim na znajomości papieru i umiejętności obchodzenia się z nim. Dlatego wykonane na papierze prace malarskie, jak akwarele i pastele, przechowywane bywają w zbiorach łącznie z grafiką.

W Europie papier wszedł w powszechne użycie w w. XIV, z tego też czasu pochodzą najdawniejsze zabytki w zbiorach graficznych. Są one bardzo nieliczne i odznaczają się złym stanem zachowania, ponieważ w opinii współczesnych nie zasługiwały na opiekę. Jednak mało co lepiej przedstawiają się stosunkowo niedawne rysunki i ryciny, które, oprawne za szkłem, służyły długie lata do ozdoby wnętrz. Obcięte wzdłuż kompozycji, pożółkłe, poplamione przez zacieki, centki rdzy i czarne kropki po owadach wyglądają zaiste żałośnie.

Trudno powiedzieć, czy te niekorzystne zmiany uchodziły uwadze, czy też obojętność wobec nich wywodzi się z tradycyjnej pogardy dla papieru, tej niegodnej namiastki pergaminu, na którym sporządzano dokumenty, mające przetrwać wieki. Dziś jeszcze właściciele takich destruktywów uznają stan zniszczenia za rzecz naturalną, mówiąc „to przecież na papierze, a wisiało już u naszej babki“.

Obraz o zniszczonym podłożu przenosimy na nowe płótno, z kompozycją graficzną jednak nie możemy w ten sposób postąpić, gdyż jest z papierem organicznie związana. Papier stanowi przy tym nie tylko podłoże, ale także, w większości wypadków, element estetyczny. Jedynie w suchu i linearnie traktowanych rycinach tło papieru może być czynnikiem obojętnym, we wszystkich innych pełni funkcję elementu malarskiego, jako

---

<sup>1</sup> Najważniejsza literatura: Blanc C., *Le trésor de la curiosité*. Paris 1887; Bouchot H., *Le cabinet des estampes à la Bibliothèque Nationale*, Paris 1887; Brooklyn Museum, *Catalogue of Water Color Paintings, Pastels and Drawings*, 1932; Cain J. i Lemoisne P.A., *Problemes particuliers aux collections graphiques*, *Muséographie*, Paris 1934; Courboin F., *La gravure en France*. Paris 1923; Galleria degli Uffizi, *La collezione delle stampe (de Witt A.)*. Roma 1938; Meder J., *Die Handzeichnung*. Wien 1923; Musée National du Louvre, *Dessins . . . I. II (Reiset M.)*. 1866 Suppl. I—II, 1879; 1887; Plenderleith H. J., *La conservation des estampes, dessins et manuscrits*, *Mouseion*, t. 29—30 r. 1935, s. 81 i t. 33—34 r. 1936, s. 199; Popham A. E. *The British Museum Department of Prints and Drawings. The Studio*, v. 139 r. 1950. I; Sawicka St. M., *Zbiory graficzne w Polsce w świetle przeprowadzonej ankiety, Pamiętnik Muzealny z. 5*. Kraków 1935; Sawicka St. M., *Zbiory graficzne. Muzealnictwo*. Kraków 1947, s. 216; Singer H. W., *Handbuch für Kupferstichsammlungen*. Leipzig 1916.



Ryc. 166. Rycina dobrze zachowana,  
Muz. Nar. w Warsz.



Ryc. 167. Rycina pożółkła i pokryta  
ślądami po pleśni, Muz. Nar. w Warsz.

plama czysto biała lub pokryta cienką warstwą farby. Toteż nie razi nas „patyna“ starych drzeworytów i miedziorytów, ale pożółkłe i pokryte kurzem akwaforty, akwatinty, mezzotinty, po malarsku traktowane drzeworyty i litografie nie dają pojęcia o tym, jak wyglądały w blasku świeżości. Tak samo rysunki pędzlem, w których biel papieru wyzyskana jest jako plama światła, przede wszystkim zaś akwarele. Artysta malujący akwarelą lekko tylko i często jednorazowo kładzie rozcieńczone farby, przez które przegląda białe tło papieru. Miejsc jasnooświetlonych farbą nie pokrywa, pozostają śnieżno-białe. Czar malarstwa akwarelowego polega na grze jasnych, barwnych plam zaznaczających i formy i przestrzeń. Kiedy papier z białego stanie się brunatny, akwarela utraci nie tylko właściwy koloryt, ale perspektywę i plastykę, nie będzie więc miała żadnej artystycznej wartości. Tak niestety stało się z większością prac ulubionych akwarelistów: J. Kossaka i J. Fałata. Wbrew ogólnemu mniemaniu na czynniki atmosferyczne najszybciej reagują utwory ostatniej doby, wykonane na lichych papierach, do fabrykacji których użyto miazgi drzewnej, ałunu i żrących chemikaliów. Po paru miesiącach przebywania na

świetle papiery te stają się ciemnobrunatne i łamliwe, a żadna konserwacja nie przywróci im pierwotnego wyglądu.

Przechodząc do barwników stwierdzić trzeba, że ryciny odbite są przeważnie farbą drukarską, której czern, pochodzenia węglowego, jest bardzo trwała. Natomiast ryciny barwne i kolorowane ręcznie ogromnie tracą przez wystawianie na światło.

W rysunkach kreska ołówkowa odporna jest na światło, za to łatwo się ściera, wprawdzie ołówek grafitowy utrwała się z biegiem lat, ale na papierze pożółkłym staje się coraz mniej widoczny. Bardziej wrażliwe na światło są blade z natury rzeczy rysunki metalowymi ołówkami, ołów w nich zawarty ma skłonność do rozpadania się na powietrzu i przechodzenia w biel ołowianą, srebro zaś oksyduje się przybierając ton rudawy. Trwałość atramentów otrzymanywanych z galasówek jest bardzo nierówna w zależności od metody fabrykacji, na ogół bledną łatwo, zwłaszcza w wilgoci, z powodu rozkładu taniny, wydzielają też żrące substancje, które w miejscach grubiej zarysowanych przegryzają papier; niekiedy kreski atramentowe znikają całkowicie wskutek utlenienia, hydrolyzy, lub fermentacji. Płowieje również sepia, bister zaś, otrzymany z sadzy, z brunatnego staje się blado-żółty; przy tym, gdy rysunek bistem straci czytelność, nie ma sposobu mu jej przywrócić. Tusz nie płowieje, ale także reaguje na wilgoć, co uwydatnia się w rysunkach lawowanych. Nieoczekiwanym przeobrażeniom ulegają rysunki lawowane tuszem i bistem, bowiem przy zmianie barw następuje sprzeczne z zamierzeniem artysty różnicowanie walorów. Na biel ołowianą zabójczo działa siarkowódór, będący plagą zadymionych miast, drogą reakcji chemicznej przechodzi ona w czarny siarczek ołowiu: stąd rysunki robiące wrażenie negatywów, gdyż na miejscu światła pojawiły się czarne cienie (ryc. 169), najbardziej rażące, kiedy tworzą ciemny zarost na młodej kobiecej twarzy. Podobna reakcja zachodzi z czerwoną minią. Na szczęście te rodzaje uszkodzeń dają się stosunkowo lekko usunąć.

Z barwników używanych w malarstwie akwarelowym szybko płowieją wszelkie (oprócz indygo) odcienie błękitu, co wpływa na zmianę kolorów fioletowych i lila. Błękit pruski np. zielenieje, działa też szkodliwie na sąsiednie barwniki. Jeszcze mniej trwałe jest karmin, z biegiem czasu niknący całkowicie, stąd nienaturalna bladość policzków na wielu akwarelowych portretach i miniaturach, podczas gdy na innych, gdzie karmin zmieszany był z cynobrem, występują jaskrawe, ceglaste rumieńce. Bardzo nietrwała jest żółć indyjska, która na powietrzu przechodzi w brąz. Barwa żółta ulega też łatwo pleśni, tony brązowe zanikają, a zieleń przybiera odcień brudno-niebieski. Nieraz brudno-niebieski ton trawy i liści uchodzi za cechę charakterystyczną malarstwa akwarelowego końca XVIII i pocz. XIX w. Wystarczy jednak porównać pejzaże Norblina, Vogla czy Richtera, które kiedyś znajdowały się w ramach, z ich praca-

mi przechowywanymi stale w tekach, by przekonać się, iż jest to objaw zniszczenia. W równym stopniu jak światło i powietrze zagraża akwarelom wilgoć, najmniej odporne są barwniki lila-niebieskie i lila-rose. Po pewnym czasie farby akwarelowe wiążą się dość mocno z podłożem, toteż na wilgoć i światło najsilniej reagują akwarele współczesne.

Za najodporniejsze z pośród materii rysowniczych uchodzą węgle, kredy czarne i sangwiny, zwłaszcza jeżeli były umiejętnie utrwalone. Mają natomiast właściwość kruszenia się na powietrzu i osypywania się za lada wstrząsem. Bardziej jeszcze wrażliwe na wszelkie wstrząsy, a także na przeciągi, są pastele, ich materia barwna lekko przylegająca do papieru, może być łatwo starta lub strząśnięta. I tu bardziej odporne okazują się pastele dawne, gdyż działanie pary wodnej na klej zawarty w papierze i substancję wiążącą, użytą w materii barwnej wpływa na mocniejsze związanie obrazu z podłożem. Wskutek zawartości gumy tragantowej pastele bywają często atakowane przez pleśń, co po pewnym czasie może spowodować odbarwienie.

Z powodu tych różnych uszkodzeń zawieszona na ścianach rysunki i ryciny tracą stopniowo swą artystyczną wymowę, dlatego większość z nich zakończyła żywot wraz z pokoleniem, które je wydało. Jak nieobliczalne są straty w tej dziedzinie, poucza przykład ryciny francuskiej odbitej w r. 1766 w 500.000 egzemplarzy, która przetrwała do naszych czasów zaledwie w trzech odbitkach. Obiekty graficzne zachowane jako destruktury mogą stanowić cenny dokument, ale niestety nie są dziełami sztuki. (Ryc. 166, 167 i 168).

Istnieją jednak zabytki sztuki graficznej, nawet z w. XV, w idealnym stanie zachowania — są to przede wszystkim ryciny w książkach. Toteż zbieracze, począwszy od w. XVI zaczęli rysunki i ryciny wklejać w albumy, które nazywano księgami. Takie księgi rysunków czy rycin, jakkolwiek stawiamy im poważne zarzuty z punktu widzenia estetycznego, dydaktycznego, a zwłaszcza konserwatorskiego, spełniły o tyle zadanie, iż w ciągu kilku wieków chroniły zabytki sztuki graficznej od światła, kurzu i zmian atmosferycznych, które działają zgubnie nie tylko na papier, ale także na powierzchnię rysowniczą i malarską.



Ryc. 168. Portret Al. Stanisławowej Potockiej. Rys. na papierze czarną kredą i bielą gwaszową przybrudzony i poplamiony przez zacieki, Muz. Nar. w Warsz.

Interesującą wypowiedź o rycinach pozostawił opat de Marolles (1600—1681), którego słynna kolekcja grafiki stała się podwaliną zbiorów paryskiej Bibliothéque Nationale. „Piękne są jeśli zdarzy się znaleźć je w dobrym stanie, to znaczny w egzemplarzach dobrze odbitych i nieuszkodzonych, które zachowały pierwotną biel papieru. Są to jednak bez mała unikaty, a co najwyżej po dwa lub trzy takie egzemplarze znaleźćby można w królestwie tak wielkim jak Francja. Bo jeśli chodzi w ogóle o ryciny oryginalne, nawet największych mistrzów, to jest ich znacznie więcej, ale są one zniszczone, odbite licho lub z płyty zużytej, takich zbieracze i znawcy nie cenią zupełnie i nic by za nie nie dali. A różnicę ceny pomiędzy taką złą odbitką, a dobrym egzemplarzem można by ustalić w stosunku 10 sous do 10 louisdorów“. Aby uchronić ryciny od zagłady, de Marolles radzi przechować je „w księgach, gdzie zajmują niewiele miejsca i nie są narażone na zniszczenie, jeśli uda się je uchronić od wody i ognia“.

Problem wystaw w gabinetach graficznych wysunął się właściwie w w. XIX, choć we Francji istniały projekty wcześniejsze (ok. r. 1750). Rewolucja upowszechniając muzea przyspieszyła wystawienie rysunków w Luwrze. Już w roku 1797 ukazano publiczności po raz pierwszy 415 rysunków „największych mistrzów“. Po przekształceniu pałacu na Muséu Napoléon wystawy rysunków zmieniano co jakiś czas (do r. 1820 odbyło się pięć pokazów). Dopiero w r. 1866 urządzono w Luwrze stałą ekspozycję rysunków; uzupełniana parokrotnie obejmowała w r. 1888 dwa tysiące eksponatów stale wystawionych, większość stanowiły bezcenne dzieła czołowych artystów. Na obronę konserwatorów Luwru trzeba zaznaczyć, iż rysunki uznane za najcenniejsze (jak Leonarda, Rafaela, Michała Anioła itp.) pomieszczono w osobnych salach w hermetycznie zamykanych pudłach, wydobywając je na pokaz raz w tygodniu na dwie godziny.

Dużo wcześniej otwarto w Bibliothéque Nationale stałą wystawę rycin, katalog sporządzony w r. 1819 wznawiany był bez większych zmian do r. 1855. Przewodnik po gabinecie rycin z r. 1895 mówi, że najcenniejsze okazy grafiki francuskiej i zagranicznej umieszczone są na stałe w witrynach. Także we florenckiej galerii Uffizi rysunki i ryciny wystawione były na stałe w ramach i witrynach przerywając monotonię długich korytarzy. Katalog z r. 1881 wymienia 1230 pozycji.

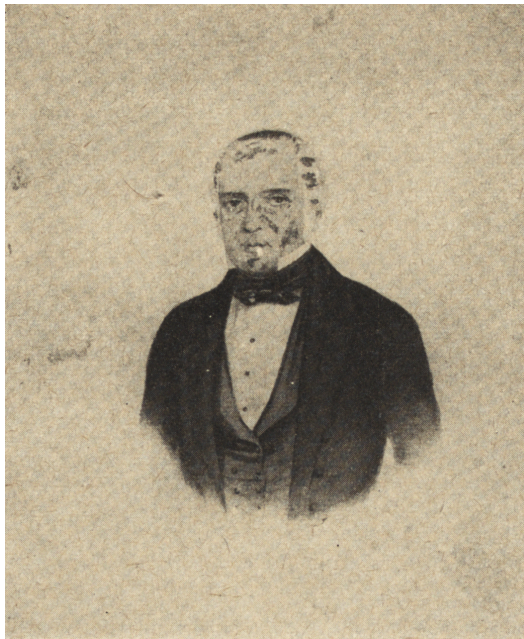
Wprawdzie ok. r. 1870 zauważono uszkodzenia rysunków wystawionych od lat w słynnej Sketh Gallery w Chatsworth, ale cenniejsze okazy usunięto dopiero w r. 1905. W r. 1898 zwinęto wystawę stałą (exposition permanente) w Bibliothéque Nationale wskutek zastraszających zmian, jakim uległy eksponaty. Opiekunowie zbiorów graficznych galerii Uffizi dopiero od niedawna zdają sobie sprawę z ogromnych zniszczeń stałych eksponatów, wśród których znajdowały się najcenniejsze okazy rysunków.

W r. 1916 dyrektor gabinetu rycin w Dreźnie H. W. Singer w podręczniku dla kierowników zbiorów graficznych podał jako nieprzekraczalny trzymiesięczny okres trwania wystaw grafiki. Przepisy jego, przynajmniej w teorii, przyjęte zostały ogólnie. Mimo to w r. 1934 Cain, dyrektor Bibl. Nationale, i Lemoisne, kustosz gabinetu rycin, przestrzegają małe zbiory



muzealne i biblioteczne przed nieprzerwaną ekspozycją. Zwracają jednocześnie uwagę na niebezpieczeństwo wystaw objazdowych, radzą ich unikać, a przynajmniej operować egzemplarzami zastępczymi. W Polsce przeciwko stałemu wystawianiu obiektów wypowiedziała się dr St. Sawicka w r. 1935 i 1947.

W krajach anglosaskich, gdzie malarstwo akwarelowe uważane jest za sztukę narodową, istnieją specjalne galerie akwarel, ale zbiory ich tak są bogate, że ekspozycje, co parę miesięcy wymieniane, mają zapewnione długie okresy wypoczynku. W Anglii, której wilgotny



Ryc. 169. Izidor Sobański, miniatura na papierze białym ołowianym, pokryta warstwą siarczku ołowiu.

klimat sprzyja płowieniu, sprawa zabezpieczania akwarel wystawionych dyskutowana jest od r. 1889. Prowadzone są próby reagowania barwników na różne warunki atmosferyczne, przy zastosowaniu szkieł zwykłych i specjalnych. Omawiane są projekty szczelnych ram, w których stopień wilgotności i ciśnienia byłby odpowiednio regulowany. W galeriach zmniejsza się natężenie światła i wprowadza ciemne zasłony. W ZSRR, w Galerii Tretiakowskiej, akwarele wystawione są na stałe pod zasłoną, która bywa zdejmowana tylko na specjalne życzenie. Sprowadza to do minimum działanie światła, trzeba przypuszczać, że instalacja uwzględni również w pewnym stopniu zabezpieczenie od zmian atmosferycznych.

Poruszyłam sprawę wystaw grafiki, żeby zwrócić uwagę na niepowetowane straty, na jakie naraża bezplanowa i lekkomyślna gospodarka obiektami, które tak łatwo ulegają zniszczeniu. W przeciwieństwie do obrazów na płótnie lub na desce, dla których miejscem stałego pobytu powinny być w zasadzie sale wystawowe, obiektom graficznym zapewnić można normalne warunki egzystencji tylko w magazynie. Nawet najbardziej racjonalnie z punktu widzenia konserwatorskiego pomyślana ekspozycja przyspiesza w pewnej mierze proces starzenia się papieru i znikania kompozycji. Dlatego, uznając w pełni konieczność udostępniania szerokim masom dorobku graficznego wielkich artystów polskich i zagra-

nicznych, nie wolno zapominać o obowiązku przekazania powierzonych nam skarbów sztuki pokoleniom, które po nas przyjdą.

Technika reprodukcji doszła do perfekcji w naśladowaniu kreski rysowniczej czy rytowniczej, kolorytu, ziarnistości papieru itp. Pod osłoną szkła odróżnienie dobrej reprodukcji od oryginału bywa problemem nawet dla specjalisty, można więc bez szkody dla widza korzystać z materiałów zastępczych.

Materiał graficzny obejmuje dwie wielkie grupy:

I. grafika wykonana w jednym egzemplarzu tj. rysunki,

II. grafika wieloegzemplarzowa, tj. ryciny.

Przy wypożyczaniu na wystawy należałoby wprowadzić następujące zasady:

I. a) rysunki b. cenne i b. rzadkie wystawiać należy tylko na miejscu; wypożyczone być mogą jedynie na wystawy sztuki o dużym naukowym znaczeniu,

b) rysunki posiadające wartość artystyczną mogą być wypożyczone jedynie na wystawy sztuki (np. monograficzne artystów lub szkół malarskich, historia i technika rysunku itp.),

c) rysunki dokumentarne bez większej artystycznej wartości mogą być wypożyczone na wystawy o charakterze historycznym lub społecznym instytucjom, które dają gwarancję fachowej opieki,

d) rysunków na wystawy objazdowe nie wypożycza się,

e) dla akwarel obowiązują jeszcze ostrzejsze kryteria,

f) pasteli się nie wypożycza, wystawiane być mogą tylko na miejscu.

II. Ryciny w wielkich zbiorach gromadzone bywają w kilku egzemplarzach, najlepsze odbitki przechowywane są w tekach *oeuvre* artystów i te stanowią rezerwę; pozostałe przechodzą do działów dokumentarnych, jak portrety, topografia, historia itp. i one to dostarczają materiału wystawowego.

Egzemplarze unikaty muszą być chronione na równi z rysunkami. Tak samo ryciny istniejące wprawdzie w wielkich zbiorach, ale nie spotykane w handlu. Do unikatów należą monotypie, tj. ryciny barwne odbite w jednym egzemplarzu z płyty malowanej ręcznie.

Grafiki nie należy przewozić w miesiącach jesiennych i zimowych.

Wszystkie wypożyczone obiekty winny być uprzednio fotografowane.