

# Pieńkowska, Hanna

---

## Problemy estetyczne konserwacji malarstwa ściennego we Włoszech

---

Ochrona Zabytków 19/2 (73), 23-36

---

1966

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.

## PROBLEMY ESTETYCZNE KONSERWACJI MALARSTWA ŚCIENNEGO WE WŁOSZECH

Cesare Brandi w swym teoretycznym artykule o restauracji dzieł sztuki<sup>1</sup> już na samym wstępie podkreśla konieczność stosowania dwóch metod badawczych, odpowiadających istocie dzieł sztuki, a mianowicie metody historycznej i metody estetycznej. Dzieło sztuki, złożone z materii przekazującej twórczy akt działania człowieka, jest bowiem zarówno dokumentem historii, jak też przedmiotem, który w swej indywidualnej jedności artystycznej oddziałuje estetycznie. Decyzja o wyborze drogi postępowania konserwatorskiego musi więc być oparta zarówno o osąd historyczny jak i estetyczny, dający w zestawieniu indywidualną ocenę wartości poszczególnego zabytku. Brandi przestrzega ponadto przed stosowaniem schematyzmu myślowego i przed dążeniem do tworzenia reguł postępowania, gdyż zjawiska występujące w dziełach sztuki są zawsze indywidualne i niepowtarzalne. Nie dają więc podstawy do przekształcania sądu jakościowego w ilościowy, ani też nie pozwalają na osiągnięcie empiryczno-matematycznej pewności.

W dalszym ciągu swego artykułu Cesare Brandi rozpatruje problem metod konserwatorskich, jakie można lub należy stosować przy zabytkach uległych przemianom w ciągu biegu czasu, stale konfrontując stanowisko historyczne i estetyczne. Rozpoczyna od przypadku krańcowego, w którym dzieło sztuki wskutek rozpadu stało się ruiną, bada z kolei problem dodatków do dzieła sztuki, patyny, przebudowy, wreszcie zjawisko wchłonięcia zabytku lub jego ruiny przez nowe dzieło, na płaszczyźnie koegzystencji. Ciekawe, filozoficznie niemal prowadzone rozważania Brandiego, ukazują całą złożoność problemu od strony teoretycznej i rozwiązań praktycznych. Ostrożność sformułowań, dwubiegunowość naświetlania problemów oraz uznanie niepowtarzalności dzieła sztuki prowadzą Brandiego z jednej strony do uznania oceny wartości zabytku za czynnik determinujący wybór stanowiska w konserwacji,

z drugiej zaś strony do ostrego potępienia poczynań rekonstrukcyjnych, będących odwróceniem czasu i dowolnym reprodukowaniem dzieła sztuki.

Na kanwie rozważań Brandiego można podjąć próbę analizy kilku różnych, lecz charakterystycznych rozwiązań konserwatorskich w zakresie malowideł ściennych we Włoszech.

Wskutek działań wojennych, nalotów i bombardowań w czasie drugiej wojny światowej wiele najcenniejszych arcydzieł sztuki tak architektonicznych, rzeźbiarskich jak i malarzkich zostało na terenie Włoch obróconych w ruinę. Postępowanie konserwatorskie w stosunku do tych resztek lub fragmentów było różnorodne i nie zawsze pokrywa się z wnioskami rozumowania Brandiego. Definicja ruiny, jaką podaje Brandi ze stanowiska historycznego, mówi o dziele sztuki, które w swym rozkładzie zostało doprowadzone do materii z jakiej powstało. Ze stanowiska estetyki jest to resztką dzieła sztuki, które nie może być przywrócone do stanu jedności potencjalnej. Konserwacja ruiny, jeśli względy historyczne tego wymagają, może więc być tylko konsolidacją stanu zastanego, techniczną integracją materii. Nie jest jednak łatwo — mówi Brandi — określić, kiedy w zabytku kończy się dzieło sztuki, a pozostaje już tylko ruina. Tym bardziej, iż ze stanowiska estetycznego ruina o nieprzywracalnej już jedności wewnętrznej może stać się częścią składową a nawet akcentem nowego dzieła sztuki. W tej pozytywnej koncepcji ruiny działalność konserwatorska winna dążyć do integracji nowego dzieła sztuki z pozostawieniem nieuzupełnianej ruiny, pełniącej tu aktywną rolę dzięki swej specjalnej formie trwania.

Przykładem ruiny w zakresie malowideł ściennych mogą być słynne freski *Mantegni*, zdobiące niegdyś kaplicę Ovetarich w kościele Eremitów w Padwie. Kościół ten został zniszczony wskutek bombardowania w 1944 roku, zachowując jedynie naruszone mury nawy, ro-

<sup>1</sup> Cesare Brandi, *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità*, „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro” 1952, nr 11—12; tenże,

*Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità*, „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro” 1953, nr 13.



1. Padwa. Kościół Eremitów, stan po zniszczeniu w 1944 r. (wg Eremitani, 1964)

1. Padoue. Eglise des Erémites, état après la destruction de 1944 (selon „Eremitani”, 1964)



2. Padwa. Kościół Eremitów. Andrea Mantegna: Męczeństwo św. Jakuba, stan przed zniszczeniem (wg Eremitani, 1964)

2. Padoue. Eglise des Erémites. Andrea Mantegna: Martyre de Saint Jacques, état avant la destruction (selon „Eremitani”, 1964)

mańską kampaniellę oraz resztki murów kaplic i zakrystii (il. 1). Skomplikowany problem odbudowy kościoła rozwiązano w oparciu o projekt przyjmujący założenie scalenia i zachowania wszystkich ocalałych fragmentów i ograniczenie rekonstrukcji do minimum technicznego. Wszystkie nowe części kamienne i ceglane odróżniono inną techniką i datą rekonstrukcji, zaś zaprawę barwiono węglem. Z niezwykłym też pietyzmem ochroniono i zebrano wszystkie, nawet najdrobniejsze fragmenty malowideł, podejmując decyzję ich konserwacji. Klasycznym przykładem ruiny dzieła sztuki doprowadzonego w swym rozkładzie do stanu materii, był w tym zespole między innymi fresk Mantegni przedstawiający Męczeństwo św. Jakuba (il. 2), rozbity na setki drobnych kawałków i w części nie istniejący. Postępowanie konserwatorskie, jakie w tym wypadku przyjęto, można by określić jako próbę nadania nowej wartości estetycznej resztkom pozbawionym technicznie i wewnętrznie jakiegokolwiek jedności. Ocalałe, małe fragmenty oryginału fresku zostały winkrustowane na powierzchnię płótna, na którym odbito fotograficznie w skali 1 : 1 całość kompozycji pierwotnej. Ubytki w oryginale uzupełniano kreskowaniem (il. 3). Zabieg przeprowadził Istituto Centrale dell' Restauro w Rzymie. Efekt, jaki tym sposobem osiągnięto, jest daleki od oryginału. Jest to nowe dzieło sztuki, o nowych środkach oddziaływania innej materii i innej koncepcji artystycznej. Jego drukarska monochromatyczność i zimna sztuczność mogą wywoływać nawet ujemne odczucia estetyczne. Jego racjonalizm podporządkowujący łamigłówek odprysków zewnętrznemu układowi dawnej kompozycji posiada jednak siłę sugestywną nowej jedności artystycznej. Jest to niewątpliwie niezwykle ciekawa i nowatorska droga poszukiwań, wiążąca dzieło konserwatora ze współczesną twórczością.

Bardziej tradycyjnym rozwiązaniem są zabiegi, mające na celu włączenie resztek malowideł w nowe środowisko przy pomocy ich ekspozycji w muzeum lub w innym wnętrzu w obrębie nowej jedności artystycznej, jaką jest scenariusz plastyczny wystawy. Przykładem tego rodzaju postępowania może być ekspozycja cennych fresków Vitale da Bologna z połowy XIV wieku, pochodzących ze zniszczonego kościoła św. Apolonii w Mezzarata. Freski te, po zdjęciu ze ścian kościoła zostały umieszczone w Pinakotece w Bolonii, zajmując salę o specjalnej aranżacji plastycznej. Aranżacja ta nawiązuje wprawdzie do układu przestrzennego kościoła, ale operuje nowoczesnym sposobem zestawiania materiału szkła i drewna użytych na stopnie, ceglanej posadzki, rozproszonego światła. Nie punktowane fragmenty malowideł, scalone tłem piaskowym w formy umiarowe, zostały rozmieszczone na dużych, białych ekranach zajmujących ściany pomieszczenia (il. 4). Niezwykle czysta i precyzyjna konserwacja, pomysłowa ekspozycja

dają wrażenie nowej jedności estetycznej, której uzasadnieniem i akcentem są zniszczone resztki fresków. Dodatkowym osiągnięciem tak przeprowadzonej konserwacji jest uzyskanie prawie pełnego cyklu rozwarstwionych z oryginału rysunków spodnich, disegni, rozwieszonych w sąsiednich salach i pozwalających na pogłębienie analizy warsztatu i sztuki mistrza.

Podobny problem kompleksowej aranżacji wnętrza muzealnego jako nowego środowiska artystycznego, które wykorzystano i wchłonęło w nową jedność resztki malowideł — przedstawia sobą Muzeum kościoła Sta Croce we Florencji. Nowe urządzenie Muzeum, zorganizowane przy konsultacji dyrektora galerii florenckich Filipa Rossi, zostało udostępnione w 1963 roku. Mieści się ono w refektarzu i gotyckim skrzydle klasztoru. Wnętrza o białych, gładko wyprawionych ścianach i ceglanych posadzkach zachowują klimat wnętrza zabytkowych, mimo wprowadzenia nowoczesnych akcentów w formie drzwi z tafli szklanych lub gładkich, drewnianych o szlachetnym słoju drewna, czarnych, metalowych listew w przejściach i w dole ścian, zabezpieczających tynki i portale, światła rozproszonego i odbitego z punktów świetlnych umieszczonych w odsadzkach sklepienia. Oszczędna ekspozycja, o dużej ekspresji estetycznej, obejmuje również fragmenty malowideł ściennych odkrytych i pozostawionych in situ oraz fresków na nowym podłożu, zawieszanych w pewnej odległości od ścian. Malowidła te nie są punktowane ani też uzupełniane, jak na przykład wspaniały fragment sceny Triumfu Śmierci i Piekła Andrea Orcagna (il. 5). Dzieło plastyczne, jakim jest aranżacja tego muzeum, wiąże w nową jedność estetycznej ekspozycji tam zabytki lub ich fragmenty.

Pewne podstawowe elementy estetyczne łączą powyżej omówiony sposób integracji ruiny dzieła sztuki w nowym dziele twórczym z ekspozycją resztek zabytkowego malowidła w pierwotnym, lecz zniszczonym i przekształconym wnętrzu. Przykładem może być dolny kościół bazyliki S. Clemente w Rzymie, zburzonej w 1084 roku, którego fragmenty dotrwały pod nowo wzniesionym w 1108 roku kościołem górnym. Przestrzeń kościoła dolnego wraz z jego zachowanym we fragmentach wyposażeniem potraktowana została jako wnętrze muzealne o świetnej aranżacji. Nowe sklepienia, podtrzymywane przez surowe i masywne żelbetowe łuki, kontrastują z finezją i pięknem kolumn wyłuskanych z później obudowujących je murów. Każda kolumna podświetlona z dołu, wydaje się, wbrew pierwotnej funkcji konstrukcyjnej, wyodrębnionym i kruchym zjawiskiem, tylko rytm światła komponuje architektoniczną przestrzeń wnętrza. Podobny akcent stanowią wydobyte z półmroku, podświetlone z dołu, białe sarkofagi rozmieszczone we wnętrzu. W tej przestrzeni, komponowanej mrokiem i światłem, niespodziewanymi akcentami są resztki fresków, pozostawionych in situ

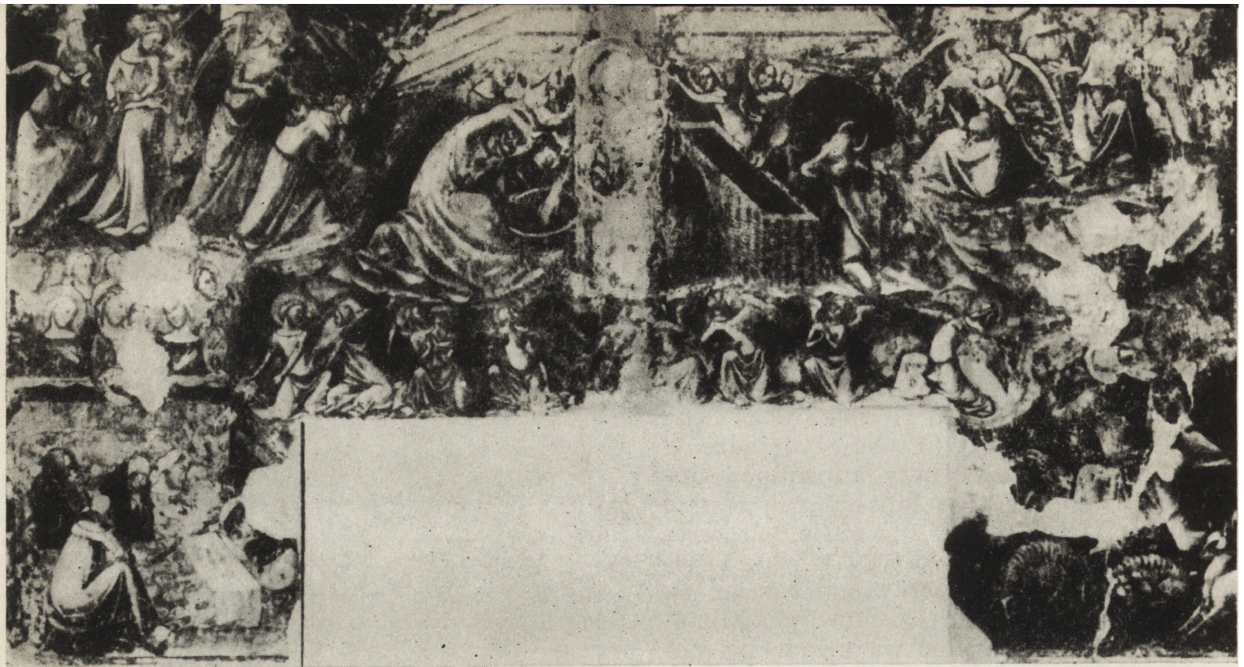


3. Padwa. Kościół Eremitów. Andrea Mantegna: Św. Jakub przed Herodem Agryppą — fragment, stan po konserwacji (wg Z. Blažić, *Technika i konzervacija naše freske*, 1958)

3. Padoue. Eglise des Erémites. Andrea Mantegna: Saint Jacques devant Herode Agrippe — fragment, état après la conservation (selon Z. Blažić, *Tehnika i konzervacija naše freske*, 1958)

i ożywionych skierowanym na nie światłem reflektorów. Malowidła te, pochodzące z VIII i XI wieku, mimo iż zachowane w znikomym procencie w stosunku do pierwotnej całości artystycznej, oddziałują niezwykle silnie w tych nowych i sztucznie ukształtowanych warunkach (il. il. 6, 7). Stają się, dzięki aranżacji wnętrza, właściwie wygrany element nowej wizji artystycznej, podkreślającej z kolei ich wewnętrzną wartość. Mistrz cyklu fresków z końca XI wieku maluje swe sceny na tle cynobrowym, z którego głębi wyrastają — świecące jasnymi barwami świetlistej ochry i żółci — obrazy wywodzące się z malarstwa hellenistycznego oraz ornament jakby przeniesiony z klasycznej ceramiki (il. 8). Silnego wrażenia estetycznego, jakie się odbiera przy kontemplacji tych fresków w świetnie rozegranym wnętrzu nie może osłabić nawet niezbyt precyzyjna konserwacja ich powierzchni, niekiedy zbędne retusze i punktowania i grube, cementowe bandaże (il. 9), przytwierdzające je do surowego wątku ściany.

We wspomnianym na wstępie artykule Brandi ogranicza swe rozumowanie do zjawiska ruiny, do dodatków uzupełniających dzieło



4. Bolonia. Pinakoteka. Fragment fresku Vitale da Bologna z kościoła S. Apollonia w Mezzarata, stan po konserwacji

4. Bologne. Pinacothèque. Fragment de la peinture murale par Vitale da Bologna de l'église S. Apollonia à Mezzarata, état après la conservation



5. Florencja. Muzeum kościoła S. Croce. Andrea Orcagna: Triumf Śmierci — fragment (wg F. Antal, Die florentinische Malerei, Berlin 1958)

5. Florence. Musée de l'église S. Croce. Andrea Orcagna: Le Triomphe de la mort — fragment (d'après F. Antal, Die florentinische Malerei, Berlin 1958)

6. Rzym. Bazylika S. Clemente, kościół dolny. Freski z XI w.

6. Rome. Basilique S. Clemente, basse-église. Peintures murales du XIe siècle

7. Rzym. Bazylika S. Clemente, kościół dolny. Freski z XI w.

7. Rome. Basilique S. Clemente, basse-église. Peintures murales du XIe siècle

8. Rzym. Bazylika S. Clemente, kościół dolny. Fresk z XI w. przedstawiający: Cud św. Klemensa (wg F. Bologna, *Die Anfänge der Italienischen Malerei*, Dreźnie 1964)

8. Rome. Basilique S. Clemente, basse-église. Peinture murale du XIe siècle, représentant: le Miracle de Saint Clément (selon F. Bologna, *Die Anfänge der Italienischen Malerei*, Dresde 1964)

sztuki i do przebudowy mającej na celu ponowne kształtowanie dzieła. Pewne jednak ogólne sformułowania teoretyczne mogą również służyć jako wytyczne do rozważania metod konserwacji uszkodzonych dzieł sztuki, które zachowały jedność artystyczną i własną witalność mimo pewnego procentu zniszczenia. Niewątpliwie w myśl głównej tezy Brandiego decyzją o sposobie konserwacji uszkodzonego dzieła sztuki winna w pierwszym rzędzie kierować ocena jego wartości zarówno ze stanowiska historycznego jak i estetycznego, oraz ocena w jakim stopniu zaistniały ubytek lub uszkodzenie wpływa na obniżenie pierwotnej jednolitości dzieła. Osąd w tej mierze, podobnie jak przy usuwaniu dodatków do dzieła sztuki, nie może być rozwiązany teoretycznym schematem, gdyż dotyczy sprawy najbardziej indywidualnej, niepowtarzalnej i spornej. Poza tym próba uzupełnienia ubytku w aspekcie historycznym może wyrażać dwie skrajne postawy: upodabniając się do oryginału stanowi fałsz historyczny, odróżniając się od niego staje się autentycznym świadectwem współczesnego działania człowieka. Ponieważ jednak istotą zabytku jest jego wartość jako dzieła sztuki, a nie jako świadectwa historii — kryterium decydującym o sposobie interwencji konserwatorskiej winno być stanowisko estetyczne. Takie wnioski można wysnuć rozszerzając tezę Brandiego na zagadnienie konserwacji częściowo uszkodzonego dzieła sztuki. W praktyce — wśród włoskich malowideł ściennych poddanych konserwacji — można zauważyć wielką różnorodność ich traktowania, wpływająca zapewne z różnej oceny ich wartości i indywidualnego odczuwania estetycznego.

Do wspólnej grupy można zaliczyć freski o niewątpliwej wartości arcydzieł malarstwa, których konserwacja polegała na konsolidacji ich materii, tworzywa, z pozostawieniem bez interwencji uszkodzeń i ubytków lub przy ograniczonej do minimum integracji powierzchni malarskiej. Przykładem takiego postępowania może być konserwacja fresków Giotta w kaplicy Bardy koś-



6



7



8



9. Rzym. Bazylika S. Clemente, kościół dolny. Fresk z VIII w. — fragment, stan po konserwacji

9. Rome. Basilique S. Clemente, basse-église. Fresque du VIII<sup>e</sup> siècle — fragment, état après la conservation



10. Florencja. Kościół S. Croce, kaplica Bardis. Giotto: Śmierć św. Franciszka — fragment, stan po konserwacji

10. Florence. Eglise S. Croce, Chapelle de Bardis. Giotto: La mort de Saint-François, fragment, état après la conservation

ciola Sta Croce we Florencji. Ten cykl obrazów związanych ze św. Franciszkiem i oparty o oficjalny zapis w Vita św. Bonawentury, powstał około 1320 roku — i odznacza się obiektywizacją, rozważą i uspokojeniem w stosunku do wcześniejszych scen pasywnych w Capella dell'Arena w Padwie. Zniszczenia powierzchni malarskiej fresków polegały w pierwszym rzędzie na przekuciach bruzd pod przewody instalacji elektrycznej. Tak powstałe ubytki przecinają poziomymi pasami większość scen dolnych. Interwencja konserwatorska, polegająca w pierwszym rzędzie na utrwaleniu materii fresku i odczyszczeniu go spod zanieczyszczeń, pozostawiła ubytki w formie pasów zatynkowanych w kolorze piaskowym (il. 10). Przewaga zachowanego oryginału oraz siła jego oddziaływania niwelują całkowicie — w odczuciu estetycznym — rolę pozostawionych bez uzupełnień ubytków. Przyczynia się do tego może również charakter warsztatu malarzkiego Giotta z tego późniejszego okresu, w którym malarz w oparciu o realistyczną monumentalizację osiąga nowy styl niemal heroiczny i klasyczny w wyrazie. Każda część obra-

zu jest tu dla Giotta równie ważna i traktowana tą samą realistyczną manierą. Uzupełnianie więc ubytków w sposób zbliżony do oryginału stałoby w sprzeczności z warsztatem twórcy, pełna rekonstrukcja byłaby natomiast fałszem historycznym nie do przyjęcia ze względu na wartość dzieła sztuki.

Podobnie zostały potraktowane freski Lorenza Monaco w jednej z kaplic florenckiego kościoła św. Trójcy, charakterystyczne dla sztuki tego późnogotyckiego malarza, obdarzającego swe postacie niemal ornamentycznym wdziękiem giętkich linii i klarowną formą. I tutaj również, obok technicznego zabezpieczenia materii, przy częściowym przeniesieniu na nowe podłoże, partie zniszczone założono gładkim tynkiem koloru piaskowego, nieco wgłębionym w stosunku do lica malowidła. Przetarcia i drobne uszkodzenia uporządkowano lekkim punktowaniem. Wydaje się tu szczególnie pozytywne cofnięcie w głąb dużych partii kitowania, a tym samym wysunięcie na plan pierwszy oryginalnych malowideł. Dodatkowym elementem organizującym miejsca większych ubytków są odkryte fragmenty rysunku spod-

11. Arezzo. Kościół św. Franciszka. Fresk Piero della Francesca, stan po konserwacji (wg L. Marzoli - Feslikenian, Piero della Francesca, Mediolan 1956)

11. Arezzo. Eglise Saint-François. Peinture murale de Piero della Francesca, état après la conservation (d'après L. Marzoli-Feslikenian, Piero della Francesca, Milan 1956)



12. Arezzo. Kościół św. Franciszka. Fresk Piero della Francesca — fragment, stan po konserwacji wg L. Marzoli-Feslikenian, Piero della Francesca, Mediolan 1956)

12. Arezzo. Eglise Saint-François. Peinture murale de Piero della Francesca — fragment, état après la conservation (d'après L. Marzoli-Feslikenian, Piero della Francesca, Milan 1956)



niego (disegno), jednoczące kompozycję obrazów. Techniczna czystość zabiegów konserwatorskich, dobre oświetlenie fresków podnoszą ich oddziaływanie estetyczne.

W oparciu o tę samą zasadę opracowano konserwację słynnego cyklu fresków wirydarza „zielonego” przy kościele S. Maria Novella we Florencji, będących dziełem z ok. 1430 roku Paolo Uccello i jego szkoły, a przedstawiających historię Genesis. Przeniesione na nowe podłoże, uporządkowane lekkim punktowaniem, posiadają liczne płaszczyzny ubytków, założonych gładko w kolorze piaskowym. Mimo tego oddziałują estetycznie, jak szlachetne w swej niemal monochromatycznej zieleni, dekoracyjne gobeliny. Ich większe niż w poprzednich przykładach scalenie przez nieodróżniające się od oryginału punktowanie — nie przywraca im jednak blasku osiągniętego w pierwotnej koncepcji artysty. Zaledwie kilka najlepiej zachowanych scen, umieszczonych w osobnej sali, pozwala na właściwą ocenę estetyczną aksamitu oryginalnej zieleni, subtelności kształtowania światła i cieni, głębi ciemnej purpury zamykającej tło obrazu. Niezamierzona przez artystę patyna czasu widoczna w tym zespole malowideł nie jest dla nich elementem pozytywnym, tym bardziej iż wywołał

ją częściowy rozkład powierzchni malarskiej, niemożliwy do integracji konserwatorskiej.

Najwyższa wartość, jaką przedstawiają freski Piero della Francesca z lat 1452—66 w kościele św. Franciszka w Arezzo, nie tylko uzasadnia pozostawienie bez uzupełnień dużych płaszczyzn ubytków, ale równocześnie wpływa na utrzymanie jedności artystycznej, mimo dużego procentu zniszczeń (il. il. 11, 12). Legenda Aurea Jakuba de Voragine nie utraciła mocnej kompozycji, uroczystej stylizacji formy, powolnego rytmu gestów. Pozostało mieniące światło widoczne w każdym kolorze, krystalizujące każdą formę, tworzące atmosferę powietrzną wewnątrz obrazów. Zabiegi konserwatorskie doprowadziły jednak do uporządkowania zniszczeń w pewne określone formy, nadając niekiedy drobniejszym kitom kolor lokalny lub też scalając je z oryginałem przy pomocy niewidocznego niemal punktowania (il. 13).

Wielkość artystyczna fresków Cimabuego, zachowanych na sklepieniu apsydy i transeptu kościoła górnego bazyliki św. Franciszka w Assyżu jest przyczyną ich witalności wewnętrznej, mimo daleko posuniętego stanu zniszczenia, jaki przedstawiają. Jest to niemal ruina w definicji Brandiego, pozbawiona





13. Arezzo. Kościół św. Franciszka. Fresk Piero della Francesca — fragment, stan po konserwacji

13. Arezzo. Eglise Saint-François. Peinture murale de Piero della Francesca — fragment, état après la conservation

wierzchniej, wykończeniowej warstwy malarzkiej, czytelna jakby w negatywowym odbiciu ciemnego koloru brunatnej podmalówki lub też w ubytkach określających dawną formę postaci (il. 14). Zabiegi konserwatorskie o ogromnym zakresie technicznym nie dodały tu niczego, tylko wypełniły duże partie ubytków piaskowymi w kolorze kitami. A jednak dzieło to wywołuje silne wrażenie estetyczne w swej zmienionej formie, niezamierzonej przez artystę, przekazując w szerokiej kompozycji, w rytmie układu postaci i w gestach siłę twórczą mistrza. Jakiegokolwiek punktowanie byłoby w tym wypadku pozbawione uzasadnienia, gdyż mogłoby się jedynie odnosić do stanu dzisiejszego, nie leżącego w pierwotnej koncepcji artysty, byłoby więc nie tylko fałszem historycznym lecz również estetycznym.

Do innej grupy można zaliczyć te włoskie malowidła ścienne, których konserwacja polegała na integracji estetycznej o różnym zresztą stopniu, przy wysokiej ocenie ich wartości. W tych wypadkach zapewne przeważało stanowisko estetyczne, żądające zlikwidowania pejoratywnego działania partii zniszczonych na jedność artystyczną całego dzieła. Szczególnie drastycznie ujawniła się ta tendencja w pracach konserwatorskich prowadzonych przy słynnym cyklu fresków Giotto (z lat 1304—06) w kaplicy Scrovenich w Cappella dell'Arena w Padwie. Techniczny stan malowideł po bombardowaniach wojennych był bardzo zły. Całe płaty tynków odstawały od ściany; powierzchnia malarska została naruszona przez zniszczenia występujące w warstwie wykończeniowej i odsłonięcie przykryj i agresywnej w kolorze niebieskiej podmalówki. Zabiegi techniczne, wzmacniające i utwierdza-



14. Assyz. Bazylika św. Franciszka, kościół górny. Cimabue: Ukrzyżowanie, stan po konserwacji (wg F. Bologna, Die Anfänge der Italienischen Malerei, Dresden 1964)

14. Assise. Basilique de Saint-François. Haute-église. Cimabue: Crucifixion, état après la conservation (d'après F. Bologna, Die Anfänge der Italienischen Malerei, Dresden 1964)

jące materię fresku, pozostawiły ślady w formie punktów rozsianych na powierzchni, a będących metalowymi uchwytnymi rozluźnionych tynków (il. 15). Niewątpliwie najtrudniejszym problemem estetycznym było właściwe zgaszenie agresywnego koloru podmalówki, występującej obecnie na powierzchni i wpływającej na całość kompozycji kolorystycznej. Zagadnienie to rozwiązano połowicznie, nie punktując postaci, natomiast wprowadzając w tłach kolor szaro-niebieski, gaszący wprawdzie agresywną barwę podmalówki, lecz nie występujący nigdzie w partiach oryginalnych. Kolor ten kładziony pędzlem w różnych kierunkach, zależnych od formy spękania tynków, wprowadza silny niepokój na płaszczyźnie, a jego faktura — odróżniając się wprawdzie od gładkiej, emaliowanej niemal powierzchni oryginału — narzuca się dość agresywnie w kompozycji obrazu (il. 16). Jest to tym bardziej rażące, im bliżej analizować ze stanowiska historii sztuki warsztat twórcy Giotto w tym wczesnym cyklu. Freski padewskie mogą być bowiem uważane za stadium przejściowe warsztatu Giotto, widoczne głównie w uspokojeniu, czystości i jasności koncepcji. Niezwykle oszczędna kompozycja łączy się tutaj z pogłębieniem duchowego, wewnętrznego kontaktu między postaciami. Organiczna budowa poszczególnych scen, zamknięta kompozycja, sprowadzają przestrzeń do niewątpliwej jedności. I właśnie te wiodące cechy narusza w sposób istotny przyjęta metoda konserwacji. Konflikt, jaki się tu zarysował między założeniem teoretycznym a osiągnięciem faktycznym budzącym wątpliwości estetyczne, raz jeszcze udowadnia, iż żadne reguły i schematy teoretyczne nie mogą wchodzić w grę gdy mamy do czynienia z niepowtarzalnym i indywidualnym dziełem sztuki.

Ostrożniejsze wydaje się postępowanie konserwatorskie przy freskach górnego kościoła bazyliki św. Franciszka w Assyżu, z końca XIII lub początku XIV wieku, przypisywanych niegdyś młodzieńcemu warsztatowi Giotto. Ten cykl św. Franciszka o rozdrobnionej formie niemal miniatorskiego traktowania, nie ujawnia wprawdzie tak daleko posuniętego rozkładu, jak freski w Padwie, niemniej i tutaj widać wyraźnie ubytki oraz zniszczenia wykończeniowej warstwy malarzkiej. Postępowanie konserwatorskie, jakie tu przyjęto, scala w pierwszym rzędzie uszkodzone ramy obrazów w ich pierwotnym podziale kolorystycznym, lecz bez odtwarzania ornamentyki (il. 17). Nie waha się ponadto przed pozostawieniem niebarwionych kitowań nawet dużych ubytków. W całości nie stanowią one dysonansu i zostają zagubione w stosunkowo drobnych formach kompozycji (il. 18, 19).

Do jakiego stopnia osady o dziele konserwatorskim mogą być powierzchowne i niepełne, gdy są wydawane wyłącznie na podstawie oglądu zewnętrznego skończony już pracy, może świadczyć kilka przykładów posiadających opublikowaną, stosunkowo pełną i wyczerpującą



15. Padwa. Cappella dell'Arena, kaplica Scrovenich. Fresk Giotto — fragment, stan po konserwacji

15. Padoue. Cappella dell'Arena, chapelle des Scroveni. Fresque de Giotto — fragment, état après la conservation



16. Padwa. Cappella dell'Arena, kaplica Scrovenich. Fresk Giotto, stan po konserwacji

16. Padoue. Cappella dell'Arena, chapelle des Scroveni. Fresque de Giotto, état après la conservation

dokumentację opisową i fotograficzną. Pozwala ona odbiorcy na pogłębienie tematu oraz uzasadnienie toku postępowania konserwatorskiego, skonfrontowanie stanowiska historycznego ze stanowiskiem estetycznym, co według Brandiego jest konieczne dla wydania właściwej oceny.



17. Assyz. Bazylika św. Franciszka, kościół górny. Fresk przypisywany niegdyś warsztatowi Giotto — fragment, stan po konserwacji

17. Assise. Basilique de Saint-François. Haute-église. Fresque attribuée jadis à l'atelier de Giotto — fragment, état après la conservation



Dekoracja malarska kaplicy św. Katarzyny w górnym kościele bazyliki San Clemente w Rzymie, przypisywana ręce Massolina i Massaccia, mimo wykonania prac konserwatorskich, nie robi wrażenia dzieła posiadającego wewnętrzną jedność artystyczną. Jej powierzchnia, mimo widocznych silnych punktowań i stosowania lokalnie podbarwionych kitów, niespokojnie wibruje. Partie, które wydają się oryginalne, są wskutek tego zatarte i trudno czytelne, szczególnie w scenie Ukrzyżowania. Przyczyna tego stanu rzeczy wyjaśnia się częściowo, gdy sięgniemy do dokumentacji przebiegu prac konserwatorskich. Staranne i szczegółowe badania, jakie prowadził Istituto Centrale del Restauro w Rzymie wykazały, iż dzieło to jest niejedolite wskutek nawarstwień historycznych, powstałe w różnych czasach i z różnych rąk, a ponadto w dużych partiach przemalowane w XVIII wieku. Jego poprzednie restauracje pogorszyły stan zachowania powierzchni malarskiej wskutek częściowego przetruszczenia (il. 20). Rozwarstwienie historyczne dzieła — udokumentowane fotografią i opisem — tłumaczy genezę niejedności estetycznej, uwypuklonej zabiegami konserwatorskimi. Jednakże nieprzygotowany odbiorca nie potrafi odczytać z obecnego stanu malowidła ani jego historii, ani też nawarstwień wobec braku unaocznienia tych faktów przez zabieg konserwatorski na samym dziele (il. 21).

Innym przykładem integracji fresku w czasie zabiegów konserwatorskich jest jeden z największych cykli malarstwa świeckiego w średniowieczu Ambrogia Lorenzetti'ego w sali della Pace Pałacu Komunalnego w Sienie, przedstawiający „Effetti del Buon Governo in citta”. Malarz pejzażu, o wielkiej swobodzie kompozycji i bogactwie kolorystyki, przedstawił w swym fresku, obiegającym ściany sali, codzienne życie i obyczaj mieszkańców Sieny i jej przedmieść. W 1951 roku podjęto decyzję konserwacji niszczonego fresku. Prace, które trwały przez dwa lata, pozwoliły na ściślejszą analizę tego słynnego dzieła, przynosząc w rezultacie nowe odkrycia dotyczące jego historii i nawarstwień, opublikowane przez Brandiego<sup>2</sup>. Zarówno materiał fresku, jak technika jego wykonania i analiza stylowa wykazują niezbicie, iż w kilku partiach fresku został

<sup>2</sup> Cesare Brandi, *Chiarimenti sul Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti*, „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro” 1955, nr 21—22 oraz opracowanie tegoż autora w „Bollettino d'Arte” 1955, nr 2.

18. Assyz. Bazylika św. Franciszka, kościół górny. Fresk przypisywany niegdyś warsztatowi Giotto — fragment, stan po konserwacji (wg F. Bologna, *Die Anfänge der Italienischen Malerei*, Drezno 1964)

18. Assise. Basilique de Saint-François, haute-église. Fresque attribuée jadis à l'atelier de Giotto — fragment, état après la conservation (selon F. Bologna, *Die Anfänge der Italienischen Malerei*, Drezno 1964)



19. Assise. Basilique de Saint-François, haute-église. Fresque attribuée jadis à l'atelier de Giotto — fragment, état après la conservation (selon F. Bologna, *Die Anfänge der Italienischen Malerei*, Drezno 1964)

19. Assise. Basilique de Saint-François, haute-église. Fresque attribuée jadis à l'atelier de Giotto — fragment, état après la conservation (selon F. Bologna, *Die Anfänge der Italienischen Malerei*, Drezno 1964)



20. Rzym. Bazylika S. Clemente, kaplica św. Katarzyny. Fresk przedstawiający: Ukrzyżowanie — fragment, stan przed konserwacją (wg „*Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*” 1955, nr 21—22)

20. Rome. Basilique S. Clemente, chapelle de Sainte-Catherine. Fresque représentant: la Crucifixion — fragment, état après la conservation (selon „*Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*” 1955, nr. 21—22)

wykonany przez innego, nieznanego malarza w około piętnaście lat po Ambrogiu. Zapewne uzupełnił on zniszczenia powstałe we fresku oryginalnym, szanując dzieło i powtarzając pierwotną koncepcję Lorenzettiego w nieco zmiennej formie. Można ją prześledzić nie tylko w ujęciu stylistycznym lecz również we wprowadzeniu nieco późniejszych akcesoriów w stroju przedstawianych postaci. Tak więc i w tym przypadku zabiegi konserwatorskie przyczyniły się do odkryć ważnych zarówno ze stanowiska historycznego jak i estetycznego. W konsekwencji, przez wprowadzenie linearnego oddzielenia części autentycznej od później powstałej, wzbogacono interpretację istniejącego dzieła (il. 22). Ale jednocześnie nie osiągnięto całości estetycznie oddziałującej w sposób jednolity. Malowidło nie odzyskało czystego kolorytu, jest trudno czytelne tym bardziej, iż duże partie ubytków uzupełniano punktowaniem kreskowym, inne zaś partie zakładano gładko, barwą lokalną (il. 23). Tak więc, mimo prawidłowych założeń teoretycznych, osiągnięty efekt budzi wątpliwości.

Wydaje się, iż czym zadanie jest trudniejsze do rozwiązania teoretycznego tym daje więcej możliwości różnorodnych rozwiązań konserwatorskich. Widać to szczególnie wyraźnie na wspomnianym zespole świetnych niegdyś



21. Rzym. Bazylika S. Clemente, kaplica św. Katarzyny. Fresk przedstawiający: Ukrzyżowanie, stan po konserwacji (wg „*Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*” 1955, nr 21—22)

22. Rome. Basilique S. Clemente, chapelle de Sainte-Catherine. Fresque représentant: la Crucifixion, état après la conservation (d'après „*Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*” 1955, nr 21—22)



22. Siena. Palazzo Comunale, sala della Pace. Ambrogio Lorenzetti: Effetti del Buon Governo in città — fragment, stan po konserwacji (wg „Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro” 1955, nr 21—22)

22. Sienne. Palazzo Comunale, sala della Pace. Ambrogio Lorenzetti: Effetti del Buon Governo in città — fragment, état après la conservation (d’après „Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro” 1955, nr 21—22)

fresków w Camposanto w Pizie. Budynek trafiony w 1944 roku bombą, która wywołała pożar, utracił wówczas dach, a zdobiące wnętrze freski uległy daleko posuniętemu zrujnowaniu wskutek częściowego odpadnięcia od ścian, przepalenia, rozbicia na kawałki. Podobnie, jak w Padwie, podjęto tu niezmierny wysiłek konserwatorski w dążeniu do scalenia zachowanych fragmentów. Prace konserwatorskie — trudne technicznie — jeszcze nie są ukończone, a tym samym wewnątrz nie jest jeszcze właściwie zaaranżowane. W sposób prowizoryczny rozwieszono w formie ekspozycji odnowione już i przeniesione na nowe podłoże freski. W zespole tym śledzić właśnie możemy ogromnie zindywidualizowane traktowanie powierzchni malarskiej wśród dzieł nawet tego samego malarza. Z dawnego cyklu scen Starego Testamentu Benozza Gozzoli (1468—84) część bardziej zniszczona, pozbawiona w dużej mierze warstwy wykończeniowej, nie ujawnia żadnych uzupełnień i punktowań. Przeciwnie, lepiej zachowana scena Budowy Wieży Babel jest bardzo silnie punktowana w sposób scalający malowidło i nadający mu niemal wibrującą powierzchnię. Bez retuszu i punktowania pozostawiono dzieła przypisywane malarzowi pizańskiemu Francesco Traini z połowy XIV wieku, jak Triumf Śmierci, Życie Anachoretów, Sąd Ostateczny o wyrafinowanych postaciach, powiązanych z szerokim krajobrazem, o ostrej, naturalistycznej obserwacji, bogatym, nasyconym kolorze (il. il. 24, 25).

W zebranych powyżej uwagach pominięto zagadnienia techniczno-laboratoryjne, które w pracach konserwatorów włoskich są imponują-



23. Siena. Palazzo Comunale, sala della Pace. Ambrogio Lorenzetti: Effetti del Buon Governo in città — fragment, stan po konserwacji (wg „Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro” 1955, nr 21—22)

23. Sienne. Palazzo Comunale, sala della Pace. Ambrogio Lorenzetti: Effetti del Buon Governo in città — fragment, état après la conservation d’après „Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro” 1955, nr 21—22)

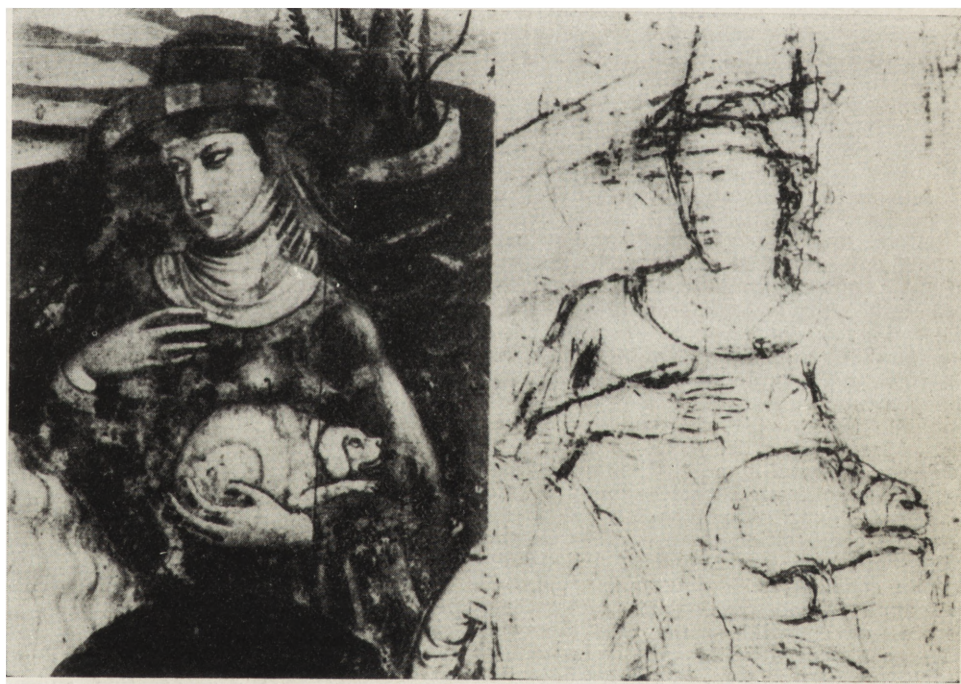
24. Piza. Camposanto. Francesco Traini: Triumf Śmierci, stan po konserwacji (wg F. Antal, Die florentinische Malerei, Berlin 1958)

24. Pise. Camposanto. Francesco Traini: Le Triomphe de la Mort, état après la conservation (selon F. Antal, Die florentinische Malerei, Berlin 1958)



25. Piza. Camposanto. Francesco Traini: Triumf Śmierci — fragment, stan po konserwacji (wg F. Antal, Die florentinische Malerei, Berlin 1958)

25. Pise. Camposanto. Francesco Traini: Le Triomphe de la Mort, fragment, état après la conservation (selon F. Antal, Die florentinische Malerei, Berlin 1958)



cym osiągnięciem, udoskonalanym z roku na rok. Jest to bowiem zagadnienie osobne, wymagające ogromnej wiedzy, nie leżącej w zakresie umiejętności historyka sztuki. Należy jednak mieć na uwadze, iż odnosząc się do materii dzieła sztuki, odgrywają one dużą rolę w problematyce kompleksowej konserwacji. Prace wykonane nieczysto i niedoskonale od strony technicznej odbijają się wyraźnie ujemnie na stronie estetycznej dzieła sztuki.

Obserwacja wizualna wyników konserwacji w dziedzinie malarstwa ściennego we Włoszech

potwierdza przekonanie, iż zależą one od wzajemnego powiązania trzech elementów: technologii w zakresie materii, historii sztuki w rozumieniu stanowiska historycznego i estetycznego oraz uzdolnień plastycznych w wypadku integracji, lub aranżacji w innym środowisku. W tym splocie problemów sprawą zasadniczą i silnie podkreślaną przez Brandiego jest niepowtarzalność dzieła sztuki. Z istoty tego pojęcia wypływa — jak stwierdza Brandi — niemożność ustalenia ogólnych zasad i schematów, które dałoby się stosować jako regułę

w pracach konserwatorskich. Dlatego cenne jest każde poszukiwanie nowej drogi, każdy eksperyment, jeśli posiada znamiona działania współczesnego, twórczego działania człowieka o pełnej odpowiedzialności i szacunku dla konserwowanego dzieła sztuki. Z tych też powodów dyskusja nad wprowadzeniem właściwej formy konserwacji, integracji czy uzupełnienia powierzchni malarskiej i samego zabytku musi być prowadzona przy każdym obiekcie z osobna i od nowa. Natomiast uogólnienie może dotyczyć innej strony zagadnienia, a mianowicie rekonstrukcji dzieła sztuki lub jego przebudowy, dokonanych w sposób niwelujący różnice czasowe działania ludzkiego, a więc bez

odróżnienia od oryginału. Taka czynność, będąca fałszerstwem dokumentu historycznego, fałszująca akt twórczy przynależny autorowi dzieła sztuki, nie powinna nawet wchodzić w zakres prac konserwatorskich czy restauratorskich. Potępia ją również Brandi w słowach gorących i niemal patetycznych, nazywając: *obrazą wobec historii i policzkiem dla estetyki*.

dr Hanna Pieńkowska  
Główny Konserwator Zabytków  
woj. krakowskiego

*Wszystkie reprodukcje wykonał T. Chrzanowski, Kraków*

## PROBLÈMES ESTHÉTIQUES DE LA CONSERVATION DES PEINTURES MURALES EN ITALIE

En procédant à l'analyse des problèmes esthétiques choisis parmi ceux que soulève la conservation des peintures murales en Italie, l'auteur se base sur la méthode adoptée par C. Brandi dans ses réflexions théoriques, concernant l'analyse d'une oeuvre d'art par la méthode historique et esthétique. En outre, il emploie cette méthode non seulement dans les problèmes liés à la ruine de l'oeuvre d'art mais aussi dans le cas des monuments historiques en partie endommagés. Le matériel présenté est formulé dans trois groupes fondamentaux:

- 1) conservation de la ruine d'une oeuvre d'art,
- 2) consolidation de la matière des oeuvres d'art,
- 3) intégration esthétique des oeuvres d'art endommagées.

Dans le premier groupe l'auteur décrit les deux principales positions prises par les conservateurs dont le but commun consiste à donner de nouvelles valeurs esthétiques aux monuments ruinés, par un essai de créer une oeuvre d'art nouvelle, où les éléments historiques (fresques de Mantegna à Padoue) jouent un rôle prépondérant, ou par l'intégration des restes des peintures murales dans une composition artistique nouvelle (Bologne, Pinacothèque, fresques de Mezzarata, Musée de l'église S. Croce de Florence, la basse-église de la basilique St. Clement à Rome). L'auteur souligne en outre le caractère innovateur de ces essais, la force d'expression suggestive dans les cas où la nouvelle composition comprend des éléments vraiment créateurs d'une grande valeur artistique.

En considérant le deuxième groupe des peintures endommagées non reconstruites, mais seulement renforcées et consolidées par des moyens techniques, l'auteur attire l'attention sur le traitement individuel de chaque oeuvre d'art et sur les déviations et divergences des méthodes employées qui en découlent. Elle souligne de même le résultat positif au point de vue esthétique dans les cas où la couche picturale des oeuvres de grande valeur artistique n'est pas complétée. Ce problème est discuté en détails sur l'exemple des fresques de Giotto dans la chapelle Bardi de l'église S. Croce à Florence, de Lorenzo Monaco de l'église S. Trinita et Ucello à S. Maria Novella de Florence, et la série de fresques de P. della Francesca à Arezzo et de Cimabue dans la basilique supérieure de St. François d'Assise.

Par contre, envisageant les exemples de l'intégration esthétique appliquée d'une façon particuliè-

rement nette dans les problèmes compliqués de conservation des peintures (par ex. les fresques de Giotto à Padoue, les fresques de Masolin et de Massacio dans la basilique S. Clement à Rome, les fresques d'Ambrogio Lorenzetti à Sienne), l'auteur souligne leur influence esthétique souvent défavorable, malgré les réalisations révélatrices et scientifiques.

Un exemple de l'application de diverses méthodes esthétiques dans la conservation des peintures incluses dans la composition d'un intérieur compact peut être selon l'opinion de l'auteur, l'ensemble des fresques de Campo Santo à Pise où, à côté des traitements appliqués avec la plus grande réserve (fresque de Traini) apparaît une intégration qui entraîne un changement de la facture et de l'esthétique du style original (fresques de Benozzo Gozzoli).

L'observation visuelle des résultats de la conservation des peintures murales en Italie confirme la conviction de l'auteur qu'ils dépendent des relations mutuelles de trois éléments: de la technologie sur le plan de la matière, de l'histoire de l'art dans la compréhension historique et esthétique ainsi que des capacités plastiques dans le cas de l'intégration ou de la composition des peintures dans un nouveau milieu. Dans cet enchevêtrement des problèmes, la question primordiale et fortement soulignée par Brandi est le caractère unique de l'oeuvre d'art. De la réalité de cette notion découle l'impossibilité d'établir des principes généraux et des schémas qui pourraient être appliqués comme règle dans les travaux de conservation. Pour cela chaque recherche d'une voie nouvelle est précieuse, chaque expériment, s'il possède la marque d'une activité contemporaine, d'une activité créatrice de l'homme ayant pleine conscience et considération envers l'oeuvre d'art soumise aux traitements de conservation. De ce fait une discussion sur l'admission d'une forme appropriée dans la conservation, l'intégration ou le complètement de la surface doit être menée sur chaque objet séparément et à nouveau. La généralisation peut concerner seulement la reconstruction ou le remaniement de l'oeuvre d'art sans la différencier de l'original. Un tel procédé qui est une falsification du document historique, de l'activité créatrice de l'auteur de l'oeuvre originale, ne devrait jamais trouver place dans le domaine des traitements de conservation envisagés sérieusement et avec responsabilité.