

Heinz Althöfer

Wpływ stylu epoki i względy estetyczne w konserwacji malowideł

Ochrona Zabytków 18/2 (69), 23-34

1965

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WPŁYW STYLU EPOKI I WZGLĘDY ESTETYCZNE W KONSERWACJI MALOWIDEŁ*

Obok roztrząsania zagadnień technicznych i fizycznych w konserwatorstwie wydaje się istotne wyjaśnienie strony teoretycznej¹, która jedyna umożliwi określenie sposobu i zakresu wszelkiej konserwacji. Mieści się w tym opracowanie faktów historycznych oraz ustalenie przyjętych dzisiaj metod i poglądów. Każdy zabieg konserwatorski jest — obok zależności od danego stanu obiektu — uwarunkowany w sposób istotny przez założenia teoretyczne. Postawione zadanie może być rozwiązane dobrze tylko wtedy, gdy co do tych zagadnień istnieje jasność poglądów. Dochodzi jeszcze do tego przede wszystkim świadomość, że konserwator ma do czynienia z dziełem sztuki. Czynność natury rzemieślniczo-technicznej dotyczy zatem nie jakiegokolwiek materii, ale bardzo specyficznej. Konserwator nie może opracowywać tej materii bez jednoczesnego narażenia całości struktury obrazu, jego postaci jako realnej wartości estetycznej i dokumentu historycznego przynajmniej na niebezpieczeństwo ogólnego przekształcenia. Niebezpieczeństwo takie istnieje przy każdym przedsięwzięciu konserwatorskim: odczyszczenie, tak jak i nowy werniks może zmienić połysk powierzchni, wrażenie głębi przestrzennej i kolorystyczny charakter obrazu, przeniesienie na nowe podobrazie może przekształcić strukturę powierzchni itd. Między posługiwaniem się tymi środkami na zewnętrznej powierzchni obrazu i jego odwróceniu istnieją liczne dalsze zabiegi, które również, nawet jeśli dotyczą poszczególnych partii obrazu, mogą wpłynąć na zmianę malowidła jako całości.

Każda epoka rozwiązuje nasuwające się zadania konserwatorskie w duchu własnej sztuki lub poglądów artystycznych. Można mówić o stylach konserwatorstwa. Najbardziej oczywiste staje się to przy uzupełnieniach malarzkich z dawniejszych stuleci, gdzie bez ceremonii interpretowano stary obraz w duchu własnego czasu. Ale nie tylko przez posługi-

wanie się samym pędzlem epoka dokonująca konserwacji przeinacza oryginał. Rygorystyczne zmiany formatu w baroku są w równej mierze wyrazem ujednociającego smaku epoki, jak wstrzemięźliwość w kwestii uzupełniania jest znamieną dla archeologiczno-naukowej postawy klasycyzmu. Tak należy również pojmować „upiększenia” włoskich obrazów renesansowych przez konserwatorów-nazareńczyków i antymanierystyczne tendencje w przemalowaniach z II połowy XIX w. (il. il. 1, 2) i tak samo wiąże się pozbawiona wszelkich skrupułów mania przenoszenia od końca XVIII w., a zwłaszcza od XIX w. z niewrażliwością „gładko” malującej epoki w stosunku do wartości fakturalnych. Podobnie dzisiaj dla obszernej dziedziny naszego konserwatorstwa, dla tendencji do zdejmowania werniksów, względnie do odczyszczenia miarodajna jest bliskość impresjonistycznych wyobrażeń o kolorze i niezdolność do rozeznania waloru.

Na pewno większość zabiegów zależy od stanu obrazu, jego wartości dla historii sztuki lub w handlu dziełami sztuki i jego znaczenia dla kultu, względnie miejscowe warunki klimatyczne narzucają taką bądź inną metodę. Pozostaje wszakże poza dyskusją, że przy każdej konserwacji najważniejszą rolę grają przesłanki teoretyczne i stanowisko historyczne. Nastawienie to kieruje się każdorazowo miejscowymi poglądami na dzieło sztuki. Tak więc idealistyczny charakter rzymskiej metody konserwatorskiej, dla której dzieło sztuki jest zjawiskiem dwubiegunowym jako obiekt este-

* Redakcja publikuje artykuł dra Heinza Althöfera w nadziei, że pobudzi on dyskusję na temat tak aktualnych w praktyce konserwatorskiej zagadnień estetycznych, m. in. stosunku uzupełnień do oryginału i stosunku zachowania i aranżacji zabytku do sztuki nowej.

¹ Literatura przedmiotu — por.: H. Althöfer, *Die Retusche in der Gemälderestaurierung*, „Museumskunde” 1962, nr 2/3.



1. Giorgio Vasari, św. Rodzina. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium. Stan przed konserwacją. Na lewym ramieniu św. Jana dodana w XIX w. lewa dłoń Madonny (fot. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium)

1. Giorgio Vasari. La Sainte Famille. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, État avant conservation. Sur l'épaule gauche de St. Jean la main gauche de la Vierge; détail ajouté au XIX-e siècle



2. Giorgio Vasari, św. Rodzina. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium. Stan podczas zdejmowania przemalowań z XIX w. Przed piersiami św. Jana staje się widoczna oryginalna dłoń Madonny (fot. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium)

2. Giorgio Vasari. La Sainte Famille. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, État pendant l'enlèvement des repeints du XIX-e siècle. La main de la Vierge (détail de la peinture originale) apparaît devant de la poitrine de St. Jean

tyczny i historyczno-dokumentarny, jest bardzo różny od anglosaskiej, dla której rozwiązanie każdorazowego zadania konserwatorskiego stanowi problem doświadczalny.

Na przykładzie retuszy malowideł staje się wyraźne, jak silnie przesłanki teoretyczne wpływają na przedsięwzięcia konserwatorskie i jak bardzo o rodzaju zabiegu przesadzają smak i styl epoki podejmującej konserwację. Przez retusz rozumie się w konserwacji malowideł kolorystyczne potraktowanie ubytków w obrębie warstwy malarskiej. Pojęcie to należy więc odróżnić od jego jednobrzmiącego zastosowania w malarstwie, gdzie retuszowanie oznacza poprawkowe przemalówki dokonywane przez samego mistrza.

Rozróżnić należy ponadto nie nasuwające problemów kolorystyczne scalenia powierzchni i uzupełnienia formy o charakterze interpretacyjnym. Tak więc brakujące milimetrowe światełko na oku stanowi nieporównanie większy problem, aniżeli ubytek wielkości dłoni na jednolicie błękitnym płaszczu Madonny. Można by więc rozróżniać scalające kolorystycznie „punktowania” od „uzupełnień” tworzących formę, w których niewątpliwie problematyka zabiegu interpretacyjnego znajduje najwyraźniejsze odbicie. Ze stanowiska pierwotnej jedności dzieła sztuki problem ten jest wszakże niepodzielny.

W przebiegu konserwacji obrazu punktowanie jest procesem ostatnim, względnie (jeśli jeszcze następuje werniksowanie) przedostatnim. Jest zabiegiem, który w największej mierze dotyka i może zmienić wyraz zewnętrzny dzieła sztuki. Punktowanie mieści się wyłącznie w sferze estetyki, w wywieranym przez obraz wrażeniu wzrokowym; ze stanowiska konserwatorskiego jest zbędne. Zagadnienie uzupełnienia ubytków wyłania się z chwilą, gdy zachowanie dzieła sztuki zostaje uznane za konieczne zadanie. Jako problem teoretyczny istnieje ono dopiero od schyłku XVIII w. wraz ze wszystkimi wynikającymi stąd następnie konsekwencjami, jak wyłączenie się do ubytku, przecenianie wartości historyczno-dokumentarnej obrazu itd.

Antyk stara się uszkodzenia dzieła sztuki uzupełniać w sposób niewidoczny. Odrestaurowany obiekt ma otrzymać swój wygląd pierwotny. Renowacje rzeźb i sprzętów, jak waz, dzbanów itp. mówią o zupełnej dowolności. Antyczna działalność konserwatorska nie odpowiada „żadnym określonym zasadom formalnym, ani kształtowania, lecz zdecydowanej woli przywrócenia dziełu sztuki jego pierwotnego wyglądu bądź uczynienia je zrozumiałym, mając zwłaszcza na uwadze przedmiot przedstawienia. Pragnie się — inaczej mówiąc — zlikwidować doznane przez dzieło sztuki uszkodzenie i uczynić je niewidoczne; dzieło sztuki ma pozostać nietknięte i ukazywać w łatwo zrozumiałym sposobie to, co przedstawia”.

W przeciwieństwie do starożytności, we wczesnym średniowieczu nie uzupełnia się już

dzieła sztuki w sensie jego pierwotnego wyglądu, lecz „aktualizuje” się je odpowiednio do poglądów współczesnych. Zamiaru tego wykonujący renowację nie usiłuje bynajmniej ukrywać, lecz wkracza otwarcie „w kształtowanie dzieła sztuki, przyswajając je swej własnej epoce”. Konserwator średniowieczny nie zna związku między stylem a czystością stylu. Nie dostrzega się sprzeczności między formami własnej epoki i tym, co pozostało z dawnego dzieła sztuki. Liturgia jest czynnikiem decydującym o tym, co warte jest zachowania, a także o tym, co należy uzupełniać. Do początku XV w. daje się również zaobserwować całkowitą rezygnację z zachowania obiektu przy znacznie większych uszkodzeniach, względnie zarzucenie dawnej formy, którą się obleka w nową szatę. Stylowo wierne uzupełnienia i nawiązanie do stylu spotyka się przeważnie tylko tam, gdzie chodzi o załatwienie ubytków.

Od XV w. rozwija się następnie — w związku z Odrodzeniem i wczesnym manieryzmem — poczucie wartości tego, co indywidualne, różnic stylowych i pełni zasługi, jaką daje zachowanie dzieła sztuki. Jest to początek nowego stanowiska, które zawartość treściową usuwa na dalszy plan na rzecz zainteresowania formą.

W baroku dokonuje się napraw we własnym stylu bez względu na styl obiektu. Decyzję podejmuje się osobno dla każdego poszczególnego przypadku i brak jeszcze aż do późnych lat XVIII w. jakiegokolwiek teoretycznie uzasadnionego i powszechnie obowiązującego potraktowania zagadnienia. Rozwiązania są przeważnie poprawne pod względem estetycznym, ale nieprawdziwe stylowo. Elementy ze stanowiska historii sztuki heterogeniczne zestrzaja się w sposób zadowalający pod względem estetycznym. Jest to metoda konserwacji uzupełniającej, która nie myśli kategoriami historycznymi, lecz pojmowana jest jako samo upodobnienie form: „styl” staje się teraz problemem już nie historycznym, ale formalnym. Jest to typowe dla baroku, aby wykorzystywać twórczo daną sytuację, pozostałą resztę dzieła sztuki. Uzupełnienia należy rozumieć po większej części jako upodobnienia pod względem estetycznym i stylowym: styl epoki wychodzi przy tym wyraźnie na jaw, bez tego wszakże, aby estetyczna jedność dzieła sztuki miała ulec rozbiciu. Chodzi o to, aby dawny, czcigodny obiekt zachować, ale dopasowany do gustu epoki i „upiększony”, jak dzieło współczesności. Nie ma się przy tym na myśli właściwej konserwacji, lecz niczym nieskrępowany proces artystyczny nowej twórczości malarskiej.

Dla wyrobienia sądu o problemie uzupełniania, tak jak przedstawia się on jeszcze dzisiaj, szczególnie istotna jest ewolucja rozpoczynająca się wraz z klasycyzmem. Tutaj po raz pierwszy wkracza na widownię konserwator, który staje wobec zadania już nie jako niczym nieskrępowany artysta, lecz zajmując

stanowisko służebne. Działalność konserwatorska uwalnia się od związku z artystycznym procesem twórczym. Ale nie w takim sensie, aby konserwatorstwo miało stanowić teraz działalność czysto naukową, równoległą do sztuki współczesnej. Nowe jest tylko usiłowanie, aby uczynić zadość wymaganiom dzieła sztuki jako „dokumentu”. Przykłady pouczają, że również w późniejszych czasach nadal trwa ścisły związek między konserwatorstwem i sztuką współczesną. Styl i smak, wyobrażenia historyczne i postulaty każdorazowej teorii sztuki określają w daleko idącej mierze rodzaj i wynik konserwacji. Rezygnacja z uzupełnień w klasycyzmie jest równie wymowna dla teorii sztuki epoki, jak nie liczące się z niczym i — co jest samo przez się zrozumiałe — stylem czasu zabarwione uzupełnienia dla baroku.

Uzupełnienia dają się datować w podobny sposób i na zasadzie tych samych przesłanek, jak dzieła sztuki. Styl i materiał danego retuszu są w stanie dostarczyć danych co do czasu jego powstania. Aż do ostatniej tercji XVIII w. retusz należy rozumieć po większej części w sensie korekty malarskiej i ogólnego przekształcenia, tak jak wyraz „retuszować” zapożyczony jest z praktyki malarskiej i oznacza sposób dokonywania zmian i poprawek, przyjęty w procesie twórczym artysty. Przez retusz epoka wyciska swe piętno na dziele sztuki. Jeśli dzieło się tak „tylko” na modłę stylu epoki i na wielką skalę we wszystkich stuleciach — o ile w przybliżeniu nadmiaru własnej siły twórczej lub niechęci do danego stylu nie zniszczono ruiny bądź nie włączono jej do nowych dzieł sztuki jako autentyczną pozostałość wyłącznie jako zdobycz materiałową lub treściową — to w klasycystycznej praktyce uzupełnienia odzwierciedla się w taki sam sposób styl, a przede wszystkim teoria sztuki epoki dokonującej konserwacji. Tam mianowicie, gdzie z całkowitym poszanowaniem oryginalnych resztek stroni przy konserwacji od własnego stylu, wypowiada się epoka tym bardziej wyraźnie. O ile barok w pełnej uznania rozprawie z odziedziczonym dziełem sztuki podejmował jeszcze próbę stworzenia odpowiednika stylistycznego i albo krytycznie oceniając korygował, albo swobodnie dawał sam siebie, to teraz zupełne zachowanie dystansu i „obiektywna” konserwacja mówią o muzealnym stosunku epoki do sztuki i o naukowym poglądzie na sztukę. Są to wypowiedzi, których znaczenie wybiega daleko poza samą porażkę danego stylu epoki, jak przykładowo barokowy retusz na gotyckim obrazie tablicowym.

Nastawienie historyczne odbija się na coraz wyższym szacowaniu spuścizny kulturalnej. Świadomość tej własnej bezzębności występuje nigdzie tak wyraźnie, jak w powściągliwości względem uzupełnień. Zagadnienie punktowania rozwija się dopiero wraz z teoretyzującym dystansem w stosunku do dzieła

sztuki. Powstaje w momencie, gdy dzieło sztuki popada ze sfery kultowej i prywatnej, sfery delectationis, w bezosobowość muzeum i obserwacji naukowej. Około połowy XIX w. zagadnienie „uzupełniać, czy nie uzupełniać” nabiera jeszcze większej ostrości. Zróżnicowania stają się coraz subtelniejsze. Poprzez podrobie i udoskonalenie rozpowszechniania informacji powstaje możliwość poznawania i zestawiania ze sobą metod stosowanych w poszczególnych krajach i muzeach. Ukazująca się teraz powszechnie, podstawowa literatura konserwatorska przyczynia się do wyrwania zagadnienia konserwacji z kręgu alchemii i dyletantyzmu i do poddania poważniejszej obserwacji naukowej. Max v. Pettenkofer widzi w dziele sztuki jedynie dokument historyczny. Jest bardzo daleki od uznawania obrazu za artystyczną całość. W swym konsekwentnym nastawieniu wychodzi daleko poza wymagania archeologicznego klasycyzmu, upatrując w konserwacji uprawianą z przyrodniczą doskonałością mumifikację obiektu. Postulaty jego stanowią konserwatorski odpowiednik metod muzealnictwa okresu historyzmu, w którym dzieło sztuki miało zostać zachowane jako skamienielina, niezmiennione przez wieki. Istotne argumenty rzeczników widocznego punktowania stały się z początkiem XX w. nieprzekonywujące, gdyż wraz z powstaniem fizycznych metod badawczych i rozwojem dokumentacji fotograficznej niebezpieczeństwo wprowadzenia w błąd staje się coraz mniejsze. Jeśli w ten sposób rozwój nowoczesnych metod dokumentacji zdaje się otwierać drogę do uzupełniania całościowego, to przecież zagadnienie uzupełniania jako kwestia zasadnicza pozostaje niezmiennie żywotne.

*

Stosowane dzisiaj metody uzupełniania można podzielić na pięć głównych grup: retusz normalny, punktowanie całkowite, punktowanie neutralne, *tratteggio* i konserwacja „malowidła jako fragmentu”. Pomędzy poszczególnymi rodzajami istnieją rozwiązania pośrednie. Mogą także na jednym i tym samym obrazie rozmaite możliwości występować łącznie. Zastosowanie tego lub innego rodzaju punktowania zależy w daleko idącej mierze od danego przypadku, nastawienia poszczególnego konserwatora, jak również od wartości, przeznaczenia i miejsca przechowania dzieła sztuki. Jest zatem niemożliwością przeniesienie schematu dociekań teoretycznych z jego sztywnej systematyki w dziedzinę praktyki. Przemyslenia tego rodzaju mogą wszakże niewątpliwie przyczynić się do lepszego wyjaśnienia podstaw wyboru i sprowadzić je z dziedziny czystego empiryzmu w sferę bardziej odpowiedzialnej i świadomej rozważki. Powszechnie obowiązujące idealne rozwiązanie problemu uzupełniania ubytków jest nie do pomyślenia. W praktyce jednak znajdują się drogi



3. Oltarz Schäufeleina. Kościół opacki w Tübingen. Stan po konserwacji z lat 1946/47. Ubytki zostały dostrojone w tonie neutralnym, pokrewnym otoczeniu oryginalnemu (fot. dr Hell, Reutlingen)

do uczynienia zadość wymaganiom stawianym przez każdy spotykany przypadek.

Punktowanie normalne, bez prób systematyki czy zgodności z jakąś zasadą teoretyczną, powinno spełniać swą funkcję tylko w szczególnym przypadku, tzn. ma usunąć przykre wrażenie ubytków i sprawić, aby obraz — przy zachowaniu jego wartości dokumentarnej — mógł z normalnej odległości sprawiać wrażenie optycznie scalonego. W wielu przypadkach metoda ta jest de facto bodaj najczystszy i najbardziej nienagannym rozwiązaniem. Ma tę zaletę, że jej cel stosuje się wyłącznie do danego przypadku, a nie spełnia jakiegoś założenia teoretycznego. Tym samym staje się już od razu jasne, że uzupełnienie, w porównaniu z pierwszoplanowym zadaniem, przede wszystkim konserwatorskim, jest zagadnieniem drugorzędnym. Poprzestaje się na samym uspokojeniu wizualnym powierzchni obrazu i scala się ubytek w taki sposób, który już nie razi i nie odpycha nieuzbrojonego oka widza. Już przy nieznacznym powiększeniu zwykłej lupy, albo nawet przy oglądaniu z bliska, miejsce uzupełnione daje się wyraźnie rozpoznać jako punktowanie.

Przy zastosowaniu punktowania neutralnego miejsce ubytku zostaje ze względów konserwatorskich wykitowane aż do poziomu powierzchni obrazu. Jakikolwiek uzupełnienie struktury obrazu oraz wrażenia kolorystycznego i przedmiotowego zostaje zaniechane (il. 3). Autentyczną pozostałość przekazuje się widzowi nie uzupełnioną. Punktowanie neutralne jest jednoznacznym uznaniem malowidła za „dokument”. Przechodzi ono do porządku nad wizualno-estetycznym wrażeniem wywieranym przez malowidło. Jego abstrakcyjna systematyka pozostaje zawsze widoczna i przeszkadza w nieskrępowanym obcowaniu z jednością dzieła sztuki. Obraz jako przedmiot studiów zostaje ograniczony do nienagannego tekstu dla dalszych obserwacji ze stanowiska historii sztuki.

Punktowanie neutralne, przez swą agresywność, która rozrywa formę i zmienia koloryt, sprawia silne wrażenie interpretacyjne i wprowadzające w błąd. Tam, gdzie — ze względu na rozległe i ważnych części obrazu dotyczące uszkodzenia — występuje ze szczególną jaskrawością, może doprowadzić do rozpadnięcia się całej budowy kompozycyjnej obrazu i do wytworzenia się schematycznych iluzjonistycznych obrazów w obrazie, bądź też, jeśli oglądający widzi je w powiązaniu z autentyczną resztą, mogą wynikać fałszywe doznania o charakterze formalnym oraz ikonograficznym. W zależności od tego, czy kolor punktowania neutralnego jest czysty,

3. Autel-maitre de Schäufelein. Abbaye de Tübingen. Etat après restauration des années 1946—47. La refecton des parties manquantes effectuée en style neutre, apparenté au caractère primitif de l'oeuvre



4. Szkoła florencka XV w., Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem. Villa del Poggio Reale, Florencja. Stan po konserwacji, z ubytkami zapunktowanymi kreskowaniem na kształt siatki (fot. Soprintendenza alle Gallerie, Florencja)

4. Ecole florentine du XV-e siècle. La Vierge avec l'Enfant et avec St. Jean. Villa del Poggio Reale, Florence. Etat après le traitement de conservation avec les parties défectueuses marqués par un réseau de traits

czy złamany, sprawia on, że autentyczne otoczenie przedstawia się na zasadzie „dopełnienia” jako czyste i świetliste, bądź brudne. Właśnie kolory blade i złamane, które najczęściej stosuje się przy punktowaniu, wywołują zjawisko żywszego kontrastu, aniżeli barwy nasycone. Takie zmiany i złudzenia optyczne występują zarówno przy zestawieniu następczym, jak i symultanicznym. Ze względu na swą formalną (abstrakcyjną) obcość w obrazie przedmiotowym, wrażenie dopełniające przez kontrast następczy jest przy punktowaniu neutralnym szczególnie silne. Jego ton, przy oglądaniu z większej odległości, może wkradać się jako barwa dopełniająca do autentycznej odrębnej gamy barwnej obrazu. Przy kontraście symultanicznym, ważnym środkiem artystycznym w malarstwie, następuje odpowiednio przez ton punktowania neutralnego trwała zmiana kolorytu oryginalnego. Nawet dobrze „dostosowany” ton neutralny wydaje się sam zależnie od otoczenia raz jaśniejszy, raz ciemniejszy. Najbardziej rzucające się w oczy jest w każdym wypadku wrażenie kontrastu na linii styku (kontrast graniczny).

W odróżnieniu od koloru powierzchniowego i przedmiotowego w obrazie, związanego z rzeczywistością przedmiotów postrzegalnych, kolor punktowania neutralnego jako kolor powierzchniowy nie ma cech żadnej przedmiotowości: jest kolorem wolnym. Rozpościera się jako płaszczyzna równoległa do lica. Jest rodzajem oddziaływania estetycznego farby. Jako taki podlega subiektywnym odchyleniom, wrażeniom i wyrazom, zależnym od kategorii i płaszczyzny farby oraz od uczuciowej i wartościującej reakcji patrzącego. Ten zaś podchodzi do malowidła przynosząc ze sobą swą własną „kategorię barw” i „płaszczyznę barwy” i oczywiście nie może ich wyłączyć właśnie w stosunku do punktowania neutralnego, odbiegającego od palety barwnej obrazu. Będzie on je — w odróżnieniu od związanych i jednoznacznych barw przedmiotowych — oceniać samo w sobie. Dochodzi zatem, obok formalnego, do podwójnego widzenia dzieła sztuki pod względem kolorystycznym. Dla nowoczesnego widza, obytego z obrazami i nastawionego na niezwykłość, jest w takiej dwiistości widzenia pewien aspekt naukowy, jakaś dokumentacja czysto konserwatorskiego wysiłku w samym obrazie. Zrozumienie koloru samego dla siebie jest dlań wreszcie łatwiejsze poprzez przyzwyczajenie do „nowoczesności”. Zjawiska kolorystyczne, które nie związane mogą oddziaływać same przez się w sensie samoistnej, wyobcowanej materii barwnej, nie są czymś niezwykłym.

W zupełności ignorowana przez punktowanie neutralne estetyczna strona dzieła sztuki jest właśnie tym, na co wyłącznie kładzie nacisk rekonstrukcja całkowita, tzw. „nie do odróżnienia pod lupą”. Rekonstrukcja całkowita pozwala nam znowu napawać się w pełni obrazem w jego skończonej jednoli-

tości i umożliwia niczym niezakłócone odczytanie istniejącego tekstu. Jest ona wszakże niewidoczną zrazu, lecz z czasem stającą się coraz wyraźniejszą, subiektywną interpretacją ubytku; jest wprowadzającym w błąd podrabianiem i fałszerstwem. Przy bardzo dużych ubytkach należy ocenić takie punktowanie za ledwie jako interpretacje w sensie nowej twórczości, a nie za uzupełnienia oryginału stanowiącego punkt wyjściowy.

Punktowane w ten sposób w najdoskonalszych swych przykładach obrazy pozostawiają nas w niepewności co do swego rzeczywistego stanu. I tak oto dochodzimy — aprobując lub potępiając — do punktu, w którym zadajemy sobie pytanie, czy dzieło jest jeszcze autentyczne. Szczególnie niebezpieczeństwo rekonstrukcji całkowitej leży w fakcie, że w przyszłości będzie ona wciąż zachęcać do coraz to nowych zabiegów, niszczących dzieło sztuki. Takie rekonstrukcje całkowite są bowiem tylko dla nas niedostrzegalne i „nie do odróżnienia pod lupą”, podczas gdy pozostają one w więzach stylu swego czasu tak samo, jak uzupełnienia ze wszystkich innych epok. I ile by poświęcić zachodów z porównaniami, wzorami i filologicznie ścisłym wyłożeniem jeszcze istniejącego tekstu, nie wystarczą one do tego, aby znaleźć jedyne, „prawidłowe” rozwiązanie. Smak i duch epoki podejmującej konserwację i tak wyjdą na jaw, najpóźniej w następnym pokoleniu.

Punktowanie neutralne i rekonstrukcja całkowita „nie do odróżnienia pod lupą” — to dwa bieguny wszelkich możliwości uzupełniania. Pomiedzy nimi istnieją liczne formy przejściowe, od kolorystycznego upodobnienia punktowania neutralnego do oryginalnej pozostałości (dzisiaj powszechne przy stosowaniu punktowania neutralnego), poprzez zagłębione kitowanie przy rekonstrukcji formy i koloru niewidocznej pod lupą aż do uzupełnienia całkowitego z późniejszym markowaniem za pomocą siatki (il. 4) lub konturu. Odmiany te przedstawiają pośrednie usiłowania, zmierzające do tego, aby uszanować w obrazie zjawisko dwubiegunowości.

W zrozumieniu owej dwubiegunowości w dziele sztuki jako rzeczywistości estetycznej i historycznej rozwinęła się w Istituto Centrale del Restauro w Rzymie metoda tzw. *tratteggio* (il. 5). Usiłuje ono tak dalece, jak to jest możliwe, przywrócić dzieło sztuki do jego wcześniejszego stanu (jego jedności), uczynić tekst znowu „czytelny”, a zarazem respektować charakter historyczno-dokumentarny. Technika *tratteggio* jest podobna do pointylistycznej: kolory lokalne kładzie się obok siebie za pomocą kreskowania, przy czym obraz przedmiotu scala się dopiero przy oglądaniu z pewnej odległości. Oznacza to spełnienie postulatu renowacyjno-konserwatorskiego, aby przywrócić jedność estetyczną, a zarazem zachować dokumentarny charakter tego, co pozostało z oryginału. Kreskowanie przebiega



5. Luca Signorelli, Madonna ze świętymi. Katedra w Perugii. Fragment — stan po konserwacji i „reintegracji” za pomocą tratteggio (fot. Istituto Centrale del Restauro, Rzym)

5. Luca Signorelli, La Vierge avec les saints. Eglise de-Pérouse. Fragment — état après conservation et „réintégration” par le tratteggio

zawsze pionowo, ale naśladuje w grubości, walarze i zestawieniu kolorystycznym efekt założony przez pozostałość oryginału.

Niewątpliwie kryterium stosowalności tej metody do wszystkich epok stanowią uzdolnienia i umiejętności danego konserwatora. Lecz właśnie na obrazach z późniejszego okresu (gdzieś od dojrzałego renesansu, a zwłaszcza baroku) archeologiczny charakter tej metody i jej teoretyczna systematyka uwidaczniają się w sposób nieprzyjemny estetycznie. Tak więc np. diagonalne barokowe układy dynamiczne mogą być przerwane przez zawsze pionowo biegnące kreskowanie punktowania. Ponadto przez kreskowanie na jakimś obrazie, którego dukt i styl jest pokrewny takiemu kreskowaniu, mogą wytworzyć się gmatwające tożsamości formalne oraz powinowactwo uzupełnienia z oryginałem, które potrafią być bardziej rażące, aniżeli punktowanie neutralne, względnie bardziej fałszujące, aniżeli rekonstrukcja całkowita. Wreszcie istnieje jeszcze możliwość, że przez duże uzupełnienia kreskowe na obrazie deskowym stworzone zostaną optyczne wartości strukturalne, które będą sugerowały wrażenie podobrazia płóciennego, bądź też ważne artystycznie płótno będzie zafalszowane optycznie co do swej struktury i charakteru.

Im bardziej stan zachowania oryginalnego dzieła sztuki zbliża się do fragmentarycznego, tym rekonstrukcja staje się trudniejsza. Rekonstrukcja całkowita, doskonała technicznie, a dla nas nawet i stylistycznie, pozostaje wątpliwa, punktowanie neutralne — niezadowa-

lające pod względem estetycznym. Tak więc postanawia się tylko zabezpieczyć konserwatorsko pozostałości oryginału od dalszego rozpadu i rezygnuje się z odtworzenia stanu pierwotnego. Dzieło sztuki eksponuje się w stanie ruiny (il. il. 6, 7). Przy tej metodzie wysuwa się wyraźnie na pierwszy plan postępowanie konserwatorskie. Uwzględnienie problemu estetyki jest — w każdym przypadku natchmiast dającym się rozpoznać — ustępstwem na rzecz oglądającego. Ten rodzaj postępowania z ubytkami jest w dużej mierze wolny od wszystkich wpływów epoki, wolny od wszelkiej subiektywnie uzupełniającej rekonstrukcji przez konserwatora, a także wolny od gmatwających i fałszujących tonów punktowania neutralnego. Całe postępowanie ogranicza się do usiłowania takiego pozostawienia ubytku, który uznano za niepowtarzalny, w obrazie, aby możliwie nie wpadał w oczy. Tak jak punktowanie normalne, jest ono — bez przyjęcia założeń teoretycznych i przy uwzględnieniu dokumentarnego charakteru obrazu — próbą rozwiązania problemu uzupełnienia ubytków w sposób zadowalający również pod względem estetycznym.

Szczególnie przeciwstawne przypadki ukazują w każdym razie wyraźnie, jak dalece nawet przy tej metodzie mogą przeniknąć do obrazu zabarwione stylem epoki i osobistym upodobaniem czynniki gustu, jeśli konserwator nie ograniczy się do samego zabezpieczenia oryginału i stonowania części zniszczonej, lecz za pomocą bejc, past woskowych itp. wzmacnia własne oddziaływanie obnażonych materia-



6. Michelangelo Anselmi, św. Klara. Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, Neapol. Stan przed konserwacją (fot. Soprintendenza alle Gallerie, Neapol)

6. Michel Ange Anselmi. St. Claire. Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, Naples Etat avant conservation



7. Michelangelo Anselmi, św. Klara. Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, Neapol. Stan po konserwacji, przy której drobne partie zostały uzupełnione, inne — pozostawione w stanie fragmentarycznym (fot. Soprintendenza alle Gallerie, Neapol)

7. Michel Ange Anselmi. St. Claire. Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, Naples. Etat après conservation, avec des remplacements partiels et des parties laissées en état fragmentaire

łów bądź, jeśli przy uszkodzeniach podejmie się (względnie pozostawi się) uzupełnienia, które pozostają w sprzeczności z właściwymi dla danego fragmentu zasadami formalnymi. Innymi słowy: to, co konserwacja pokazuje jako fragment, nie jest w żadnym wypadku obiektywnym stanem tego, co się rzeczywiście zachowało, lecz stanem zachowania zmienionym pod względem estetycznym za pomocą środków konserwatorskich. Wprawdzie rzeczywiste uszkodzenia służą za punkt wyjścia, ale stają się dominującymi punktami skupiającymi uwagę, które w harmonii z oryginalną pozostałością stwarzają jakies nowe dzieło sztuki, „torso”, czy „interesującą” ruinę. Odpowiada ona — w wypadku aprobaty — tym wymaganiom, jakie widz stawia ruinie zgodnie ze swymi uwarunkowanymi stylem epoki pojęciami. Pozostawia się jego zdolności wczucia się „zrekonstruowanie” takiego fragmentu stosownie do osobistych wyobrażeń.

Fragmentaryczność ma w obrazie większą siłę oddziaływania wizualnego i estetycznego, aniżeli jakiegokolwiek punktowanie. Walory materiału mogą przemawiać z taką intensywnością, jakiej nigdy nie osiągnie rozrywające i induktywne oddziaływanie punktowania neutralnego. Odkrycie i świadome stosowanie tych efektów w konserwatorstwie dokonało się zrazu w konserwacji rzeźby. Przez pozostawienie resztek polichromii, patyny odsłoniętego rdzenia i spękania powierzchni usiłuje się nadawać obiektowi „interesujący” wygląd o swoistym, błyskotliwym uroku malarskim. Przez takie zabiegi nie tylko wzmaga się świadomie zrujnowanie rzeźby, ale także za cenę impresjonistycznej gry światła na powierzchni i malowniczych efektów redukuje się jej oddziaływanie plastyczne.

Wrażenie, jakie wywierają na nas niektóre dzieła sztuki, polega właśnie na ich okaleczeniu. Miejsce pierwotnego charakteru oglądowego zajmuje jakiś inny. Mianowicie ten, który określony jest przez smak epoki podejmującej konserwację. Zignorowanie pierwotnej przedmiotowości prowadzi również do przeceńniania obcej obrazowi materialności i zestarzanych struktur, co przy ocenie fragmentów dzieł odgrywa również wielką rolę, jak w rozległej dziedzinie sztuki nowoczesnej. Związki te mogą nas doprowadzić do wizualnego uo-

samiania ze
nów w czą
sztuki.

Zas'

ko fr

rze

w

.

ona

wykl.

tość dz.

działanie

fragmentaryc.

względem stylu

bą i oddziałująca

wierzchniową, bądź u

starzenia się, sprawiają

bec jego zrujnowania k

właśnie zabiegiem konserwa

je się ona do obrazów, gdzie sa

namiczne zostałyby przerwane,

ważne partie rzeczywiście wymagają

bardziej intensywnych scażeń. Całkow

kluczona jest ta metoda przykładowo przy

kich obrazach z XIX stulecia i malowidła

abstrakcyjnych.

Dla podjęcia decyzji należy także mieć na uwadze kwestię znaczenia i wartości obrazów. Nie ze względu na miejsce przechowania, gdyż dla nas malowidło jako fragment jest do pomyslenia równie dobrze w muzeum, jak w prywatnym posiadaniu. Nie wolno jednak przeoczyć niebezpieczeństwa, jakie powstaje, gdy wspomniane tendencje domagają się podejmowania tego rodzaju zabiegów nawet tam, gdzie przez konserwację można wydobyć na światło dzienne zaledwie jakiś fragment. W takich przypadkach należy się poważnie zastanowić nad decyzją zachowania równie istotnych historycznie dodatków późniejszych (nawet z XIX w., a zwłaszcza tam, gdzie nie przesłaniają oryginalnego malowidła) już to dlatego, że nie czujemy się na siłach wykonać nowe uzupełnienia, już to zdajemy sobie sprawę jak względna jest miarodajność konserwacji „malowidła jako fragmentu”.

Dr Heinz Althöfer
Kunstmuseum Düsseldorf
Düsseldorf, Ehrenhof 5

przełożył Zdzisław Bieniecki

ZEITSTILEINFLUSS UND ÄSTHETISCHE ASPEKTE IN DER GEMÄLDERESTAURIERUNG

Neben der Erörterung von technischen und naturwissenschaftlichen Problemen in der Restaurierung erscheint die Klärung der theoretischen Situation wesentlich, aus der die Art und das Maß jeder Restaurierung allein bestimmt werden können. Die gestellte Aufgabe kann nur dann gut gelöst werden, wenn Klarheit über diese Fragen besteht. Dazu gehört zunächst einmal die Erkenntnis, daß der

Restaurator ein **Kunstwerk** behandelt. Die handwerklich-technische Tätigkeit ist also nicht die Beschäftigung mit irgendeiner Materie, sondern mit einer sehr speziellen. Der Restaurator kann diese Materie nicht behandeln, ohne nicht gleichzeitig die Gesamtstruktur des Bildes, seine Erscheinung als ästhetische Realität und historische Urkunde zumindest der Gefahr einer allgemeinen Veränderung auszu-

... besteht bei jeder restauratori-
... eine Reinigung wie ein neuer
... oberflächenglanz, Tiefenräumlichkeit
... der des Bildes verändern, eine Über-
... den neuen Bildträger kann die Ober-
... verwandeln usw. Zwischen diesen
... der obersten Oberfläche des Bildes
... rückseite gibt es zahlreiche weitere Ein-
... gleichermaßen, auch wenn sie nur einzel-
... betreffen, das ganze Gemälde verän-
... . Jede Zeit löst die aufgetragenen restau-
... Aufgaben im Sinne der eigenen Kunst
... anschauung. Man kann von Restaurier-
... sprechen. Am offensichtlichsten wird das bei
... malerischen Ergänzungen früherer Jahrhunder-
... ohne weiteres das alte Bild im Sinne der
... Zeit interpretiert wird. Aber nicht nur durch
... Arbeit mit dem Pinsel deutet die restaurierende
... che das Original um. Die rigorosen Formatver-
... derungen des Barock sind gleichermaßen eine
... Aussage des ununiformierenden Zeitgeschmacks, wie die
... Zurückhaltung in der Ergänzungsfrage bezeichnend
... ist für das archäologisch-wissenschaftliche Bewußt-
... sein des Klassizismus. So sind auch „die Schönun-
... gen“ italienischer Renaissancebilder durch Nazarener-
... Restauratoren zu verstehen und die antimanieristi-
... schen Tendenzen in den Übermalungen der 2. Hälf-

te des 19. Jahrhunderts, und so verbindet sich die
rücksichtslose Übertragungsmanie seit dem Ende des
18. Jahrhunderts und besonders seit dem 19. Jahr-
hundert mit der Empfindungslosigkeit einer „glatt“
malenden Epoche gegenüber Werten der Oberflä-
chenstruktur. Gleichermaßen ist für einen großen
Bereich unserer Restaurierung heute, für die Ten-
denz der Firnisabnahme bzw. der Reinigung, die
Nähe zu impressionistischen Farbvorstellungen maß-
gebend und Unvermögen, Valeurs zu erkennen.

Gewiß sind die meisten Eingriffe abhängig vom
Zustand des Bildes, seinem Wert für die Kunst-
geschichte oder innerhalb des Kunsthandels und
seiner Bedeutung für den Kult, oder die klimati-
schen Verhältnisse des Ortes bedingen diese oder
jene Methode. Aber es steht außer Frage, daß
theoretischen Erwägungen und historische Stand-
punkt die bedeutsamste Rolle bei jeder Restaurierung
spielen. Diese Einstellungen richten sich nach den
Anschauungen, die man vom Kunstwerk am jeweili-
gen Ort hat.

Am Beispiel der Gemälderetusche wird verdeut-
licht, wie stark theoretische Erwägungen restaura-
torische Maßnahmen beeinflussen und wie Gesch-
mack und Stil der restaurierenden Zeit den Eingriff
bestimmen.

LA RESTAURATION DES PEINTURES AU POINT DE VUE DES EXIGEANCES ARTISTIQUES ET DES COURANTS ESTHETIQUES DE L'ÉPOQUE

A côté des problèmes d'ordre technique et bio-
logique, il semble nécessaire pour la restauration
des peintures de préciser les données théorétiques
à base desquelles uniquement peuvent être fixés
le genre de traitement et le moyen de procéder
à la conservation. Le problème de la restauration
des peintures ne peut être résolu autrement qu'à
la condition d'une perception lucide des données
sus-mentionnées. Il en résulte la conscience du fait
que le conservateur travaille sur une oeuvre
d'art. Le procédé technique du métier ne consiste
donc pas à manier une matière quelconque, mais
à s'occuper d'une matière toute spéciale. Le res-
taurateur ne peut donc travailler sans faire en-
courir, à la structure, à l'authenticité esthétique et
historique de l'oeuvre, le risque d'une modification
trop poussée. Ce danger existe dans chaque entre-
prise de restauration. Autant le nettoyage que le
nouveau verni peuvent changer le brillant de la
surface, l'impression de la profondeur, la couleur
de fond caractéristique pour l'oeuvre dont il s'agit.
Le rentoilage d'une peinture risque d'entraîner un
changement de la couche originale. En plus de ces
traitements effectués à la surface ou au revers de
la peinture, d'autres travaux de conservation, même
s'il ne sont appliqués qu'à un fragment de l'oeuvre,
peuvent changer son aspect de tout en tout.

Chaque époque apporte de nouvelles solutions
des problèmes de la restauration en connexion avec
les idées et les voies artistiques qui lui sont pro-
pres. On pourrait donc parler des styles de restau-
ration. Leurs traits caractéristiques se manifestent
le plus clairement dans la façon dont on supplée aux
déficiences des peintures au cours des siècles passés,
où la peinture ancienne est traitée sans aucun égard,
et repeinte suivant le sens artistique des temps nou-
veaux. Mais ce n'est pas seulement de cette façon
que l'époque de la restauration apporte des chan-
gements à l'original de l'oeuvre restaurée. Les mo-

difications rigoureuses que le baroque apporte aux
dimensions expriment aussi bien le goût de cette
époque que la retenue dans les compléments si
typique pour la conscience archéologique et scien-
tifique du classicisme. Il faut comprendre de la
même façon les „embellissements“ des peintures ita-
liennes de la Renaissance, effectués par les restaura-
teurs — Nazaréens et les tendances de l'anti-manié-
risme dans les oeuvres repeintes au cours de la
seconde moitié du XIXe siècle. Et c'est ainsi que
la manie intransigeante de transposer s'allie dès
la fin du XVIIIe siècle et surtout au XIX-ème,
à l'insensibilité d'une époque peignant d'une maniè-
re „lisse“ pour les valeurs de la texture picturale.
Dans la même mesure et pour une grande part
chez nos restaurateurs, leurs affinités avec les no-
tions impressionnistes sur les couleurs et leur inca-
pacité d'apprécier les valeurs, donne suite à une
tendance d'enlever le verni et à un nettoyage des
peintures trop poussé.

Une grande part des traitements appliqués de-
pend sans aucun doute de l'état dans lequel se
trouve la peinture avant la restauration, de sa va-
leur pour l'histoire de l'art, ou encore de sa valeur
en tant qu'objet d'un culte. Parfois ce sont
les conditions du climat local qui décident de telle
ou autre méthode à employer. Il est toutefois in-
contestable que la solution théorique ou le point
de vue historique joue le rôle prépondérant dans
tous les travaux de restauration. Les opinions lo-
cales sur la valeur de l'oeuvre doivent être égale-
ment prises en considération.

Sur l'exemple des peintures retouchées on voit
manifestement avec quelle force les débats théore-
tiques s'imposent aux traitements de restauration
et combien le goût et le style de l'époque au cours
de laquelle ils sont effectués décident du genre
des traitements appliqués.