

# Jędrzejewska, Hanna

---

"The Cleaning of Paintings: Problems and Potentialities", Helmut Ruhemann, Londyn 1968 : [recenzja]

---

Ochrona Zabytków 22/2 (85), 161-168

---

1969

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.

P. de Henau, R. Kléber, L. Maschelein-Kleiner, J. Thissen, F. Tricot-Marckx, *Les peintures murales Mayas de Bonampak. Analyses des matériaux (Malowidła ścienne Majów z Bonampak. Analiza materiałów)* s. 114—124, 7 il. Wyniki analiz chemicznych materiałów fresków z świątyni Majów w Bonampak (pogranicze Guatemali i Meksyku), datowanej na ok. VIII w. n.e., opuszczonej w IX—X w. Analizie poddano kamienie, zaprawy, wyprawę (l'enduit), barwniki, spoiwa i zanieczyszczenia powierzchni. Zastosowano mikroskopię, dyfrakcję rentgenowską, spektrofotometrię (także w podczerwieni) i chromatografię.

Józef de Coo, *Een vergeten 14 de eeuwse gepolychromeerd St. Petrusbeeld. Identificatie en Behandeling (Nieznany św. Piotr — rzeźba polichromowana z XIV wieku. Identyfikacja i konserwacja)* s. 125—137, 5 il. Opis konserwacji figury drewnianej polichromowanej (wys. 57,3 cm) zakupionej w 1900 r. w Holandii dla Museum Mayer van den Bergh w Antwerpii. Konserwacja polegała na usunięciu licznych przemałowań i odsłonięciu stosunkowo dobrze zachowanej polichromii i inskrypcji z XIV w. Pozwoliło to na ściślejsze datowanie (1360—1380), i na określenie przynależności do szkoły dolnoreńskiej. Odsłoniętą polichromię i drewno zabezpieczono przy użyciu masy woskowo-żywicznej.

P. Philippot, *La notion de patine et le nettoyage des peintures (Wyobrażenie patyny a czyszczenie malowideł)*, s. 138—143. Autor rozważając estetyczne i historyczne aspekty konserwacji obrazów poddaje krytycznej analizie stosowane sposoby regeneracji, mycia i zdejmowania werniksów. Zwraca uwagę na wiele aspektów zagadnienia, m. in. na nieodwracalność procesów starzenia materiałów powodującą odczucie oryginalności aktualnego stanu dzieła. Zwraca również uwagę na dążenie do zachowania w czasie konserwacji zarówno tego aspektu oryginalności, jak i jedności dzieła sztuki.

J. Heylen, R. Kléber, H. Roosens, A. N. Schreurs, *Introduction à la datation des matériaux organiques par le radiocarbone (Wprowadzenie datowania materiałów organicznych metodą węgla promieniotwórczego)*, s. 144—164, 3 il. Artykuł poświęcony jest omówieniu teorii metody datowania materiałów organicznych przez pomiar promieniotwórczości izotopu węgla  $C^{14}$ , przygotowania prób do pomiarów, sposobem pomiarów, błędów pomiarowych wynikających ze sposobu pomiaru, rozbieżności między pojedynczymi wynikami, zakłóceń promieniotwórczych oraz natury badanego materiału. Kolejno omówiono rodzaj aparatury stosowanej w Instytucie, związaną z nią technikę pomiarów i uzyskiwane wyniki.

C. D. Cuttler, *The Master of Dijon Diptych, An addendum to the New England Museums Corpus (Mistrz Dyptyku z Dijon, wzbogacenie kolekcji mu-*

*zeum w Nowej Anglii)* s. 165—169, 2 il. Identyfikacja portretu męskiego na obrazie z Museum Wadsworth w Nowej Anglii z postacią męską dyptyku z Muzeum w Dijon, jako portretu artysty i propozycja określenia go jako Mistrza Dyptyku z Dijon.

I. Vandevivere, *Le mobilier liturgique en laiton fondu dans les anciens Pays-Bas Méridionaux du XVe au milieu du XVIe sc. Précisions technologiques. (Liturgiczne sprzęty mosiężne odlewane w dawnych Niderlandach Południowych od XV do poł. XVI wieku. Uściślenia technologiczne)* s. 170—180, 4 il. Studium technologii odlewnictwa mosiądzu przeprowadzone w oparciu o przekazy źródłowe i wyniki badań metalograficznych mosiężnych obiektów liturgicznych z południowych Niderlandów z XV—XVI w.

G. Messens, *Nota over de verdoeking van een Permeke op de vacuum-warme tafel (Notatka o dublowaniu obrazu Permeke'a na podgrzewanym stole próżniowym)* s. 181—186, 3 il. Opis dublażu obrazu Permeke'a „Rzeźnik”, przeprowadzonego na próżniowym stole grzejnym, po zdjęciu dawnego dublażu, który już nie spełniał swego zadania. Skład masy woskowej żywicznej — wosku 7 części, damary 2 części, elemi 1 część.

D. Thomas-Gooriecks, *Contribution à l'étude de la „Damas”. Les canons de fusils de la vallée de la Vesdre (Przyczynek do studium „damastu”. Lufy strzelb z doliny Vesdre)*, s. 187—196, 6 il. Studium technologiczne i metalograficzne stali damaskinowanej, stosowanej do wyrobu luf strzelb w dolinie rzeki Vesdre (region Liège) od ok. 1800 do 1930 r.

M. Savko, *La restauration d'une peinture murale de l'église d'Erpekom transférée au Musée en plein air de Bokrijk (Restauracja malowidła ściennego kościoła z Erpekom przeniesionego do skansenu w Bokrijk)* s. 197—205, 6 il. Opis zdjęcia konserwacji malowidła ściennego z XIII w., o wym. 2,3 × 2 m z kościółka z Erpekom i zainstalowania go w skansenie w Bokrijk.

R. Lefève en J. Vynckier, *Proefbehandeling van nat opgegraven hout met polyethyleenglycol (Zabezpieczenie drewna mokrego z wykopalisk za pomocą glikolu polietylenowego)*, s. 206—212, 2 il. Wyniki doświadczeń nad impregnacją na zimno prób drewna dębowego wydobytego podczas wykopalisk z mokrego gruntu, przy użyciu 40% roztworu glikolu polietylenowego o c.c. 4000.

Chronique (Kronika) s. 213—253. Sprawozdanie z najważniejszych prac i działalności Instytutu za rok 1965 wraz z wykazem publikacji pracowników Instytutu ogłoszonych w 1965 r.

Janusz Lehmann.

## RECENZJE

### OMAWIANIE KSIĄŻKI

Helmut Ruhemann, *The Cleaning of Paintings: Problems and Potentialities („Czyszczenie obrazów: problematyka i możliwości”)*. Bibliografia i materiały uzupełniające opracowane przez Joyce Plesters. Londyn 1968, Faber and Faber, 508 stron, 6 ilustracji barwnych, 95 ilustracji czarno-białych, 4 rysunki. Cena 126 szyl. ang.

W ostatnich dziesiątkach lat konserwacja dzieł sztuki zaczęła się raptownie przekształcać z empirycznej wiedzy tajemnej w otwartą systematyczną specjalizację. Mimo jednak, że technika pracy oraz poglądy na zakres i cel prowadzonych zabiegów uległy już wielu zasadniczym przeobrażeniom, istnieje nadal jeszcze szereg sprzeczności i kontrowersji, wynikających między innymi z dawnych przyzwyczajęń.

Jeden z najbardziej zaciętych sporów o sprawy natury estetycznej dotyczy usuwania żółtych i pociemniałych werniksów ze starych obrazów. W wieku XIX, a nawet wcześniej, obecność tej ciemnej brązowej „patyny” była ogromnie cenionym atrybutem starości dzieła malarskiego, tak dalece, że nawet świeżo nakładane werniksy barwiono na brązowo, by uzyskać właściwy efekt („ton galeryjny”, „gallery varnish”). Przyzwyczajono się do tego, że obrazy starych mistrzów były ledwo widoczne, zatopione w półprzezroczystym werniksie, który nieodmiennie nadawał im mdłą, ciepłą tonację. Wszystkie wyglądały mniej więcej jednakowo: płaskie i martwe, bez czystych barw, bez kontrastujących światła i cieni. Ten stan uważano za właściwy i zgodny z intencjami twórców obrazów, stąd nawet i kopie arcydzieł malarstwa robione w tym okresie były ciemne, brudne w tonie i pozbawione wyrazu.

Były to jednak poglądy bardziej romantyczne niż uzasadnione. Trudno sobie bowiem wyobrazić, aby artysta malując obraz pełen światła i cieni, o wypracowanych zestawieniach kolorystycznych i bogactwie detali chciał potem to niweczyć przez pokrycie jednolitą warstwą tłumiącego werniksu, który wypaczał wszystkie subtelności kompozycyjne. W oparciu o te przesłanki logiczne ośmielono się w połowie zeszłego stulecia w National Gallery w Londynie oczyścić pierwsze obrazy z pokrywającego je brudu i pociemniałego werniksu a także z ukrytych pod tym przemalowań i retuszy. Wywołało to niezwykle ostrą reakcję wielu znawców. Zarzucono ówczesnym konserwatorom skandaliczne zniszczenie bezcennych dzieł sztuki (Rubensa, Velasqueza i innych) nie tylko przez pozbawienie ich „patyny” ale również przez rzekome uszkodzenie warstw farby w czasie prowadzonych zabiegów. Ataki w prasie na autorów tego „barbarzyństwa” były bardzo ostre, a reperkusje równie nieprzyjemne.

Mimo jednak tej krytyki, coraz więcej prawdziwych znawców i malarzy wyrażało wątpliwości, czy pociemniałe werniksy są rzeczywiście prawdziwym elementem obrazu, a w niektórych najważniejszych muzeach zaczęto sporadycznie stosować zabiegi czyszczenia. Jednak dopiero w latach trzydziestych naszego stulecia w tej samej National Gallery w Londynie rozpoczęto systematyczną akcję czyszczenia obrazów. Znowu rozgorzała wokół tej sprawy ognista dyskusja, szczególnie ostra po pierwszej wystawie oczyszczonych obrazów w r. 1947 (por. cz. I, rozdz. 3). I trudno się nawet temu dziwić, ponieważ efekty czyszczenia były wręcz szokujące. Rubens zrobił się wulgarnie kolorowy, a jego subtelne zielenie na szatach zmieniły się po usunięciu żółtego werniksu na czyste jaskrawe błękity. Złotożółte stonowane obrazy dawnych mistrzów holenderskich stały się zimne i ostre w tonie. Zawołowane bursztynowe portrety nagle zagrały bogactwem światła i cieni, a dyskretne martwe natury pełnią barw i niespodziewanych kontrastów.

Teraz jednak za grupką odważnych entuzjastów stanęły nie tylko logika i artystyczne wyczucie, ale również i nauki ścisłe. Obiektywne badania laboratoryjne potwierdziły, że pociemniałe warstwy werniksu nie mogły być efektem zamierzonym przez twórcę. Szczegółowa dokumentacja naukowa i techniczna rejestrowały w dokładny sposób pierwotny stan obrazu i wszystkie późniejsze operacje, a nowe zdobycze technologii chemicznej dały szereg dokładnie zbadanych preparatów ułatwiających proces czyszczenia, co z kolei gwarantowało większe bezpieczeństwo przy przeprowadzaniu kwestionowanych zabiegów. Obecnie opory powoli słabną. Coraz więcej oczyszczonych obrazów pojawia się w galeriach londyńskich, w Luwrze, w muzeach włoskich, holenderskich i innych. Obrazy mówią same za siebie. Cieszą czy świeżością barw. A wiszące obok nich jeszcze nie oczyszczone dzieła tych samych mistrzów coraz bardziej wydają się estetycznie fałszywe. Niewątpliwie jednak osta-

tnie słowo nie zostało tu jeszcze wypowiedziane, ani w sprawach estetycznych ani technicznych.

Takie jest mniej więcej tło nakreślone przez autora dla wymienionej w nagłówku książki. Helmut Ruhemann jest z pochodzenia Niemcem. Urodził się w Berlinie w r. 1891. Studiował malarstwo w Karlsruhe, Monachium i Paryżu. We wczesnym etapie swojej kariery malarskiej zetknął się bezpośrednio z pracami konserwatorskimi i został nimi tak zafascynowany, że całkowicie się im poświęcił. Z braku możliwości regularnego studiowania (nie było wtedy jeszcze żadnych studiów konserwatorskich) został zmuszony do gromadzenia wiedzy własnymi siłami. Nie ustawał w poszukiwaniach i w doskonaleniu metod konserwacji, szczególnie, że szybko zdał sobie sprawę z niewłaściwości wielu ówczesnych praktyk i poglądów. Wśród licznych wprowadzonych przez niego ulepszeń technicznych najcenniejszym wynalazkiem jest niewątpliwie ogrzewana szpachelka elektryczna, nieodłączne narzędzie konserwatora w jego codziennej pracy. W latach trzydziestych zetknął się Ruhemann z (Sir) Philipem Hendy’em, późniejszym wieloletnim dyrektorem National Gallery w Londynie, u którego od początku znalazł zrozumienie i poparcie dla swojej pionierskiej działalności. Od r. 1933 Ruhemann stale mieszka w Anglii i zajmuje się zarówno praktyką konserwatorską, jak pracą dydaktyczną. Jest ostrożny, odpowiedzialny, krytyczny, poszukujący, wrażliwy, pełen szacunku dla dawnego oryginału jednak przede wszystkim przemawia przez niego malarz i artysta. I dlatego prawdopodobnie Ruhemann stał się jednym z pionierów i największych autorytetów w sprawach czyszczenia starych obrazów.

Doświadczenie Ruhemanna jest olbrzymie. Przez jego pracownię przewinęło się wiele najślawniejszych arcydzieł malarstwa, którym przywrócił pierwotną świeżość przez umiejętne usunięcie warstw brudu, werniksów i przemalowań. W ogólnym zespole zadań konserwatorskich uważa Ruhemann właśnie czyszczenie powierzchni farby za niewątpliwie najbardziej interesujące i porywające, ponieważ bezpośrednio wiąże się ono z uzyskiwaniem efektów artystycznych. Inne mniej efektywne czynności są równie ważne lub nawet ważniejsze (dublowanie, kładzenie pęcherzy, wzmacnianie starej deski itp.) dla zachowania obrazu i stanowią zasadniczą podstawę dla czyszczenia, ale mają charakter bardziej techniczny i mechaniczny i nie wymagają wrażliwości estetycznej.

Tytuł omawianej książki: Czyszczenie obrazów, a nie konserwacja czy restaurowanie, jest wybrany świadomie dla zaznaczenia, że autor właśnie tę czynność uważa za szczytową. Książka nie jest podręcznikiem, ale podsumowaniem osobistych poglądów i doświadczeń autora na tle materiału faktycznego. Dotyczy tylko europejskiego malarstwa sztalugowego. Napisa-  
na jest z pasją fachowca i twórcy.

Tekst książki został zasadniczo podzielony na dwie części: ogólną (rozdziały 1—3) i szczegółową (rozdziały 4—9), o technice i etyce konserwacji (restaurowania). Na końcu znajdują się cztery interesujące załączniki: wykaz międzynarodowych instytucji konserwatorskich, przykłady dokumentacji konserwatorskiej, receptura werniksów i kilka przedrukowanych ciekawych artykułów. Oddzielną pozycją jest opracowana przez Joyce Plesters bardzo obszerna działowa bibliografia (120 stron) z komentarzami. Całość poprzedzona jest wnikliwym słowem wstępnym Sir Philipa Hendy’ego.

Napisanie szczegółowej recenzji z tak obszernej książki nie jest oczywiście możliwe, wobec tego omówione zostaną w dalszym tekście kolejno poszczególne rozdziały, z podaniem krótkiej charakterystyki ich zawartości w formie zbliżonej do ujęcia oryginalnego. Szerzej uwzględnione będą pewne wycinkowe sprawy, bardziej istotne dla czytelnika polskiego. Drobne

aktualne komentarze recenzenta będą zamieszczane w odnośnikach, a główny komentarz i podsumowanie znajdują się na końcu recenzji.

## Część I

### Rozdział 1. Notatki autobiograficzne i historyczne (28 stron).

W autobiografii Ruhemann opisuje, z komentarzami, przebieg swojej kariery zawodowej, obejmującej bardzo szeroką aktywność w wielu krajach. Podkreśla przy tej sposobności, że nabyta już w dzieciństwie znajomość dwóch języków obcych, angielskiego i francuskiego, była wielką pomocą w nawiązywaniu tych międzynarodowych kontaktów. Uważa, że języki obce powinny być składową częścią programu kształcenia konserwatorów.

Notatki historyczne są jedynie krótkim szkicem rozwoju nowoczesnej problematyki konserwatorskiej. Systematyczna historia technik konserwatorskich nie mogła być dotychczas napisana, ponieważ do niedawna stanowiło to zazdrośnie strzeżony sekret zawody! Dopiero od niedawna zaczynają się gromadzić odpowiednie materiały, dzięki prowadzonym obecnie szczegółowym sprawozdaniom konserwatorskim. W swoich rozważaniach Ruhemann zatrzymuje się najdłużej przy zagadnieniu czyszczenia obrazów i przy wpływie, jaki miały obrazy nieoczyszczone na malarstwo XIX w. Na przykład, według niego, impresjonści nie spowodowaliby tak wielkiej rewolucji, gdyby już wtedy obrazy dawnych mistrzów były oczyszczone, ponieważ kontrast między nimi nie byłby dostatecznie głęboki. Również obrazy Delacroix, malowane pod wpływem obrazów Rubensa (jeszcze nie oczyszczonych), są obecnie przytłumione i bez życia w porównaniu z oczyszczonymi obrazami tego artysty.

### Rozdział 2. Konserwator i jego szkolenie (19 stron).

Ruhemann omawia tu przede wszystkim podstawowy program techniczny i terminologię konserwatorską. W terminologii angielskiej spotkać można dwa określenia dla konserwacji obrazów: „conservation” i „restoration”<sup>1</sup>. Są to terminy bardzo zbliżone, ale nie jednoznaczne. „Restoration” obejmuje nieco szerszy zakres działania, ponieważ jego celem jest przywrócenie obrazowi w miarę możliwości wyglądu pierwotnego przez artystyczny retusz i rekonstrukcję. Analogicznie istnieją również dwie kategorie konserwatorów obrazów: „conservator” i „restorer”. W innych językach słownictwo jest nieco odmienne. We Francji na przykład „conservateur” oznacza kustosza, a dla konserwatora istnieje tylko jeden termin: „restaurateur”.

W samym zakresie „restaurowania”, które musi być poprzedzone bardzo szczegółowymi badaniami („examination”), rozróżnić można pięć różnych zadań: 1. zachowanie („preservation”), 2. leczenie obrazów chorych („treatment”), 3. czyszczenie (usuwanie werniksów i przemalowań)<sup>2</sup>, 4. retusze i uzupełnienia, 5. pokrywanie nowym werniksem. W tych wszystkich zadaniach spotkać można dwa zasadnicze rodzaje problemów: techniczne i estetyczne (artystyczne), które w wielu przypadkach ściśle się ze sobą splatają.

<sup>1</sup> W języku polskim brak jest niestety tego podstawowego rozróżnienia, tak ważnego dla ścisłości wypowiedzi konserwatorskich. Termin „konserwacja” używany jest w najszerszym znaczeniu, co z kolei może prowadzić do konfliktowych interpretacji. W recenzji wprowadzono dodatkowy termin „restaurowanie” dla wypełnienia luki terminologicznej, a w miejscach istotnych przy słowie „konserwator” podane jest angielskie słowo „restorer”, w znaczeniu artysty odnawiającego obraz.

Zakresy problematyki konserwatorskiej nie są dla wszystkich krajów jednakowe. W Anglii i Francji na przykład nagromadzenie warstw pociemniałych werniksów osiągnięto w XIX i XX w. tak znaczne rozmiary, że w wielu przypadkach trudno było odczytać, co rzeczywiście znajdowało się pod spodem. Stąd i największe natężenie problematyki czyszczenia obrazów skoncentrowało się właśnie w tych krajach. Do Stanów Zjednoczonych obrazy dawnych mistrzów docierały już bardziej oczyszczone i wypielęgnowane, po pewnym czasie zaczynały jednak bardzo ostro reagować na zmianę warunków klimatycznych. Wobec tego nie było tam tak ostrego jak w Anglii publicznego problemu „patyny”, natomiast na pierwszy plan wysunęły się zagadnienia techniczno-konserwatorskie, nie pozostawiające wiele czasu na szerszą interwencję artystyczną. We Włoszech również zagadnienia techniczne są na pierwszym planie, jednak z innych przyczyn. Olbrzymie bogactwo skarbów sztuki w tym kraju, zniszczenia wojenne, a także kataklizmy powodzi, stwarzają przede wszystkim konieczność ratowania od zagłady i utrzymania w dobrym stanie technicznym możliwie największej ilości zabytków. Wyjątkowo tylko znajdują się fundusze i czas na inne zabiegi<sup>3</sup>.

Nie tylko zadania konserwatorskie mogą być różne; istnieje również rozmaite rodzaje konserwatorów. Ruhemann widzi tu dwie zasadnicze kategorie: konserwatora muzealnego, który w ciszy i spokoju może się w całości poświęcić pracy konserwatorskiej na najwyższym poziomie i ma kontakt z arcydziełami sztuki malarzkiej, wszystko to jednak za cenę niższego standardu finansowego; konserwatora, który poświęca się bardziej korzystnej finansowo pracy na zlecenia, co z kolei przynosi mu obrazy o niekoniecznie najwyższym poziomie.

W związku z dwoma rodzajami działań przy obrazie: technicznymi i artystycznymi, istnieć mogą również dwa rodzaje specjalizacji konserwatorskiej: artysta konserwator „artist-restorer”) i konserwator rzemieślnik („restorer-craftsman”). W wielu przypadkach obie funkcje z powodzeniem pełni jedna osoba. W zasadzie każdy konserwator („restorer”) powinien na początku swojej kariery wszystkie czynności przy obrazie wykonywać sam. Taki system pracy sprzyja wprowadzaniu wszelkich ulepszeń, nowych technik itd. Jednak przy dużym natężeniu prac o szerokim zakresie działań technicznych i artystycznych wskazany jest podział funkcji, co zaoszczędza czas i zapewnia lepsze fachowe wykonanie poszczególnych czynności. Całość prac musi się odbywać pod nadzorem głównego konserwatora, który osobiście pracuje przy najcenniejszych arcydziełach. Poza tym ma on wiele innych obowiązków związanych z jego stanowiskiem kierowniczym i reprezentacyjnym.

Przy angażowaniu konserwatora do pracowni powinno się zwracać szczególną uwagę na to, czy posiada on właściwe kwalifikacje i powierzać mu prace rzeczywiste odpowiedzialne dopiero po całkowitym upewnieniu się, że można mu ufać. Lepszy jest kandydat powolny ale staranny, bowiem pośpiech może mieć fatalne skutki. W zasadzie dobry konserwator powinien być z natury „perfekcjonistą” („perfectionist”).

<sup>2</sup> Recenzent widzi tu trochę inny podział funkcji konserwatorskich w ujęciu najszerszym: 1. naprawa i wzmocnienie, 2. przedłużenie egzystencji, 3. nadanie zachowanym szczątkom możliwie najlepszego wyglądu środkami technicznymi, 4. aktywna interwencja artystyczna dla przywrócenia stanu oryginalnego. Wtedy w ujęciu Ruhemanna zakres konserwacji obejmowałby pozycje 1, 2 i 3, a zakres odnawiania (restaurowania) pozycje 1, 3 i 4.

<sup>3</sup> W podobny sposób przedstawia się sprawa konserwacji także i w Polsce.

nist”), ale tylko w stosunku do swojej pracy, a nie w kierunku upiększania konserwowanego obrazu. Poza tym konserwator powinien być człowiekiem wykształconym, o dużej wrażliwości artystycznej, umiarowanych poglądach, dużej dyscyplinie osobistej. Postawa osobista konserwatora jest bowiem przynajmniej tak ważna jak jego umiejętności.

Sprawy szkolenia konserwatorów na odpowiednio wysokim poziomie (uniwersyteckim) są jeszcze nadal dalekie od zadowalającego rozwiązania, mimo że jest to niezbędne dla podniesienia ogólnego poziomu w zawodzie konserwatora. Oddzielnym problemem jest dobór kandydatów na studia. Według Ruhemanna, konserwator („restorer”) musi być z zawodu artystą i powinien wykazać się umiejętnością patrzenia i malowania zanim zacznie się specjalizować w konserwacji. (Podobny egzamin powinien by również obowiązywać kandydatów na studia historii sztuki). Nieliczne pozytywne wyjątki od tej reguły nie zaprzeczają jej niewątpliwej słuszności. Natomiast prawdą jest, że prawdziwie twórczy i dynamiczny artysta nigdy nie stanie się dobrym konserwatorem. Ruhemann nie może się zgodzić z opinią niektórych swoich kolegów ze Stanów Zjednoczonych, że każdy kandydat z inteligencją ponad przeciętną może zostać wyszkolony na dobrego konserwatora<sup>4</sup>.

Następnym rozważanym w książce problemem jest zakres nauk ścisłych niezbędnych dla konserwatora („restorer”). Ruhemann uważa, że całej tej wiedzy można nauczyć w ciągu kilku tygodni w ilości niezbędnej dla celów praktycznych. Drugim problemem jest, czy konserwatorzy obrazów („restorers”) powinni być szkoleni razem z konserwatorami zabytków sztuki zdobniczej i archeologii. Tutaj autor widziałby raczej tylko pewne podstawowe wykłady wspólne, z rozdzieleniem pozostałych zajęć specjalistycznych, głównie ze względu na brak czasu i nadmierne przeciążenie<sup>5</sup>. Na zakończenie tego rozdziału poruszona jest bardzo ważna sprawa doboru wysokokwalifikowanych profesorów o odpowiednich zdolnościach pedagogicznych, a także propozycje technicznego szkolenia dla historyków sztuki, współpracujących z konserwatorami lub opiekujących się zbiorami.

### Rozdział 3. Wystawa oczyszczonych obrazów w National Gallery (17 stron).

W r. 1947 wystawiono w National Gallery w Londynie do publicznego wglądu 5 obrazów w połowie oczyszczonych, 3 pary odpowiednio dobrane, z których jeden obraz był oczyszczony a drugi nie, oraz szereg innych oczyszczonych obrazów (łącznie 70). Obok tego przedstawiono obszerną dokumentację fotograficzną, a także pokazano przyrządy używane do badania obrazów i do kontroli zabiegów. Większą część katalogu tej wystawy zajmują opisy techniczne. Wystawa cieszyła

<sup>4</sup> Sprawa wstępnej specjalizacji dla kandydata na konserwatora jest obecnie jedną z najbardziej kontrowersyjnych. Czy konserwator ma być z zawodu artystą, czy też nie jest to konieczne? Niewątpliwie uniknąć by tu można wielu kontrowersji, rozpatrując najpierw jaki rodzaj zadań przynosią dla konserwatora poszczególne przypadki. W przypadku artystycznego odnawiania obrazów, konserwator musi być z zawodu artystą (mimo że nie każdy artysta, jak zaznacza Ruhemann, będzie się do tej pracy nadawał). Natomiast w innych przypadkach konserwatorskich, gdzie interwencja artystyczna będzie bardzo ograniczona lub żadna, konserwator musi posiadać odpowiednią specjalizację techniczną lub naukową. W każdym przypadku musi to być jednak specjalista-konserwator. (Por.: „*IIC News*” 1962, t. II, nr 2, s. 17.)

Stanowisko takie podziela również Ruhemann, który zupełnie wyraźnie powierza prace „techniczne” wyspecjalizowanym „rzemieślnikom”, a obecność artysty konserwatora uważa za niezbędną dopiero przy czynnościach „odnawiania”.

się olbrzymim powodzeniem i wywołała długotrwałą dyskusję<sup>6</sup>. Ruhemann cytuje fragmenty niektórych wypowiedzi, dołączając własne komentarze i argumenty.

## Część II

### Rozdział 4. Anatomia obrazu (17 stron).

Wszelkie działania konserwatorskie muszą być poprzedzone dokładnym zrozumeniem budowy technicznej obrazu i związanej z tym terminologii. Zamiast własnego tekstu Ruhemann cytuje tutaj obszerny fragment z książki G. L. Stout'a *The care of pictures* (New York 1948), podający elementarne wiadomości o podłożach, zaprawach, farbach (pigment i spoiwo) i werniksach w sposób bardzo skondensowany ale niewątpliwie interesujący. Jako przykład praktycznego zastosowania tych wiadomości do technicznej analizy obrazu Ruhemann cytuje obszerne fragmenty przeprowadzonych przez niego badań obrazu Botticellego *Pokłon Trzech Króli* dla określenia układu poszczególnych warstw, ich materiałów i stanu zachowania, a także dla odtworzenia techniki malarzkiej<sup>7</sup>.

### Rozdział 5. Nauki ścisłe i restaurowanie (30 stron).

Na początku rozdziału Ruhemann stwierdza, że w obecnych czasach zwykło się często mówić o zabiegach na obrazach tak, jakby to było prowadzone w laboratoriach naukowców. W rzeczywistości obrazy są czyszczone w pracowni konserwatora („restorer”), a wady ich podłoża są usuwane w pracowni wyspecjalizowanego technika. Retusze i werniksowanie są również w rękach konserwatora („restorer”) i jego umiejętności są nadal jeszcze najpoważniejszą gwarancją bezpieczeństwa dzieł malarstwa. Z drugiej strony, wielu znakomitych naukowców poważnie przyczyniło się do podniesienia poziomu procesów konserwatorskich, przede wszystkim w zakresie techniki badania i odpowiednio dostosowanej aparatury, co z kolei znacznie rozszerzyło zakres obiektywnej dokumentacji. Tu Ruhemann pokrótce wylicza metody fizyczne najczęściej stosowane przy badaniu obrazów (światło zwykłe, pozafiolet, podczerwień, promienie rentgena; mikroskopy; spektrografia; chromatografia, tintometria), z krótkim komentarzem o ich użyteczności. W dalszym ciągu autor zwraca uwagę, że współpraca konserwatora („restorer”) z laboratorium naukowym jest niewątpliwie konieczna ale wymaga zachowania pewnej równowagi. Nie teoria i wyniki laboratoryjne, a bezpośrednio praktyczne doświadczenie konserwatorskie powinno być zawsze najwyższym kryterium. Na zakończenie rozdziału omówione są pokrótce techniki fotografii kolorowej oraz jej znaczenie dla pracy i dokumentacji konserwatorskiej.

<sup>5</sup> Problematyka konserwacji zabytków sztuki zdobniczej, a szczególnie zabytków archeologicznych, różni się zasadniczo od problematyki restaurowania obrazów. Wynika to m.in. z ich budowy: obraz można podzielić na mechaniczne podłoże i warstwę farby o wartości artystycznej, podczas gdy dzieła innych technik artystycznych w całej swojej masie są podstawowym elementem zabytku. Również ich wartości dokumentalne, szczególnie w obiektach archeologicznych, są nieporównanie wyższe, a artystyczne odnowienie może całkowicie zrujnować ich autentyczność. Wymagają one niewątpliwie innego typu konserwatora niż „restorer” w malarstwie, oddzielnie szkolonego, i to nie tylko z powodu przeciążenia i braku czasu.

<sup>6</sup> Bliżej w tę sprawę wprowadza szereg artykułów w rocznikach 1962 i 1963 czasopisma „*The Burlington Magazine*”.

<sup>7</sup> Pełny opis tych badań znajduje się w artykule: H. Ruhemann *Technical Analysis of an Early Painting by Botticelli*, „*Studies in Conservation*” 1955, t. II, nr 1, s. 17—40.

## Rozdział 6. Zabezpieczanie i wzmacnianie (20 stron).

Zasadniczym celem konserwacji (według konferencji z r. 1930) jest zachowanie i pokazanie w możliwie najkorzystniejszej formie wszystkich ocalałych fragmentów („particles”) obrazu. Ruhemann widzi tu następujące podstawowe zasady: 1. zachowanie obrazu jest ważniejsze od czyszczenia; 2. przed rozpoczęciem zabiegów konserwator musi możliwie dokładnie zapoznać się ze stanem obiektu i udokumentować to; 3. konserwator („restorer”) nie powinien wprowadzać zmian niezgodnych z oryginalnymi intencjami twórcy obrazu możliwymi do odczytania, ani nie powinien kończyć partii nieukończonych lub poprawiać błędów oryginału; 4. konserwator powinien się starać o przywrócenie w miarę możliwości oryginalnego wyglądu obrazu w miejscach nieczytelnych („obscured”), przy czym intencje twórcy stanowią tu kryterium przewodnie; 5. absolutnie nie należy wprowadzać przy reperaturach, retuszu czy wernikowaniu substancji, których nie można potem usunąć bez szkody dla obrazu (zmiana rozpuszczalności w czasie); 6. ilość zabiegów wzmacniających i artystycznych powinna być ograniczona do niezbędnego minimum, bez doprowadzania obrazu do stanu nieskazitelnej nowości; 7. należy w miarę możliwości unikać wprowadzania elementów obcych dla warstwy malarskiej (różnice przezroczystości, faktury, koloru itd.); 8. należy unikać pośpiechu.

Wzmacnianie obrazu polega na przyklejaniu luźnych fragmentów farby (łuski, pęcherze), przeważnie na ciepło, z pomocą szpachelki elektrycznej. W razie konieczności nakładania pęcherzy, co obecnie jest rzadko stosowane, należy to robić gorącą igłą. Dla wzmocnienia podłoża można je albo podkleić nową warstwą wzmacniającą (dublować), albo wymienić na nową. Ruhemann uważa, że mieszanina woskowo-żywiczna jest o wiele lepsza dla dublowania obrazów na płótnie niż kłajster, który nie przenika tak równomiernie i głęboko i jest trudniejszy do usunięcia lub dla wprowadzenia poprawek. Klej również, przez swoją hygroskopijność reaguje na zmiany wilgotności względnej, co dla obrazu nie jest korzystne. Twarde mieszaniny woskowo-żywiczne (z karnaubą) są o wiele lepsze dla dublowania obrazów w krajach tropikalnych niż kłajster, który się bardzo źle zachowuje przy dużej wilgotności i wysokiej temperaturze. Oczywiście użycie wosku do dublowania nie jest wskazane dla obrazów temperowych o matowej porowatej powierzchni. Wynalazek dublowania na gorącym stole pod zmniejszonym ciśnieniem zlikwidował wiele trudności i kłopotów, które związane były z używaniem żelazka do prasowania<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> W ostatnich latach pojawiło się wiele publikacji na temat coraz to nowych modeli i zastosowania ogrzewanych stołów do dublowania obrazów pod zmniejszonym ciśnieniem. Najdawniejsze historyczne „załączki” tej techniki znaleźć można w dwóch artykułach w t. I, nr 2 z 1953 r. czasopisma „Studies in Conservation”, gdzie Ruhemann opisuje skonstruowany przez S. Rees Jones'a pierwszy ogrzewany stół, a także podaje szczegóły dublowania obrazu Van Gogh'a bez użycia żelazek.

<sup>9</sup> Przy wzmacnianiu podłoży zapomina się często, że obraz stanowi pewną całość, która jest dokumentem przeszłości. Usuwanie oryginalnego płótna, starej deski, a nawet oryginalnej zaprawy z podmalówkami jest niewątpliwie poważnym okaleczeniem oryginału i zasadniczo zmniejsza jego wartość dokumentalną. W wielu przypadkach tego rodzaju zabiegi ułatwiają pracę konserwatora, a obecnie nawet stały się „modne” w praktyce konserwatorskiej, rzekomo dla zapewnienia obrazowi (warstwie farby!) długiej i szczęśliwej przyszłości. W swoich rozważaniach nie bierze Ruhemann niestety pod uwagę tego aspektu sprawy. Przy dublowaniu nie wspomina również o możliwości zostawiania małych przezroczystych okienek dla pokazania płótna oryginalnego,

W przypadkach, gdy podłoże jest bardzo zniszczone można je usunąć i przykleić nowe. Oczywiście warstwa farby musi być od lica zaklejona warstwami ochronnymi. Wtedy można od odwrocica usunąć skruszałe płótno lub spróchniałą deskę, a dalej zaprawę pod obrazem. Przy tej okazji, jak pisze Ruhemann, można się wiele dowiedzieć o kolejnych etapach nakładania szkicu i podmalówek<sup>9</sup>. Następnie warstwę farby po wyprostowaniu nakleja się na nowe podłoże (typu „plastru miodu” lub z drewna balsa itp.). Dla zilustrowania takiego procesu zamieszcza autor szereg fotografii z przenoszenia na nowe podłoże obrazu Giovanniego Belliniego *Madonna na łące*. Na zakończenie rozdziału omówione są ogólnikowo problemy parkietów pod obrazy na deskach oraz zagadnienia trwałości niektórych materiałów malarskich i ich zmian w czasie.

## Rozdział 7. Techniki i etyka czyszczenia<sup>10</sup>. (69 stron).

Ta część jest najbardziej szczegółowa i osobista. Dotyczy ona, jak podkreśla Ruhemann, niezwykle odpowiedzialnego i trudnego dla konserwatora („restorer”) zadania, ponieważ pojęciem „czyszczenia” objęte jest nie tylko powierzchniowe usuwanie brudu i werniksów, ale także zdjęcie późniejszych przemalowań i uzupełnień. Dla odróżnienia warstw farby oryginalnej od warstw późniejszych istnieje wiele różnych kryteriów zarówno fizycznych, jak i estetycznych, stylistycznych, ikonograficznych itd. Tu autor cytuje fragmenty ze swojego artykułu w „Studies in Conservation”<sup>11</sup>.

Dalej zajmuje się autor stroną praktyczną czyszczenia. Na ogół czyszczyć należy dopiero po dokładnym przyklejeniu wszystkich zagrożonych fragmentów farby. W wyjątkowych przypadkach jednak powstaje konieczność częściowego scienienia werniksu dla lepszej penetracji środków kłających pod farbę, a także usunięcia starych retuszy i kitów przed dublowaniem. Pierwszą zasadniczą czynnością jest powierzchniowe oczyszczenie z brudu. Stosowanie wody i mydła jest tu jak najbardziej niewskazane. Alkaliczne emulsje woskowe dają bardzo dobre wyniki, natomiast często używane mieszaniny rzadkiej pasty woskowej i werniksu nie są dobre, ponieważ usuwają tylko część brudu, a resztę jeszcze mocniej utrwalają.

Dopiero po dokładnym umyciu powierzchni można przystąpić do usuwania werniksu. Jest to czynność, którą może wykonać tylko wyjątkowo doświadczony konserwator<sup>12</sup>. W zasadzie usunięcie werniksu jest możliwe, ponieważ tempera i stara farba olejna nie są wrażliwe na rozpuszczalniki dla werniksu. Przy obrazach młodszych, a także malowanych farbami

nie wspomina również o możliwości dublażu przezroczystego (por.: A. Boissonnas *Relining with Glass-Fiber Fabric*, „Studies in Conservation” 1961, t. VI, nr 1, s. 26–30).

<sup>10</sup> W terminie „cleaning” w języku angielskim, dosłownie oznaczającym po polsku „czyszczenie”, zawarte są czynności „mycia” obrazu i usuwania przemalowań. W języku polskim logicznie uzasadniony jest termin „przemycie”, oznaczający częściowe zmycie farby oryginalnej przy usuwaniu werniksu. Natomiast w języku angielskim (wg zamieszczonej uwagi Sir Philipa Hendy'ego) stosowane określenie „over-cleaning” (przczyszczenie, nadmierne oczyszczenie) nie ma sensu, ponieważ nie jest to już oczyszczenie, a po prostu uszkodzenie.

<sup>11</sup> Por.: H. Ruhemann *Criteria for Distinguishing Additions from Original Paint*, „Studies in Conservation” 1958, t. III, nr 4, s. 145–161.

<sup>12</sup> W niektórych pracowniach szkolenie nowych adeptów rozpoczyna się od zmywania werniksu z obrazów (mycia obrazów), co oczywiście jest całkowitym odwróceniem prawidłowego ciągu nauczania.

olejnymi z dodatkiem wosku lub żywicy, oraz przy bardzo odpornych gatunkach werniksów może się zdarzyć, że farba pod spodem jest bardziej wrażliwa na rozpuszczalniki niż pokrywający ją werniks. Dla uniknięcia niespodzianek konieczne są próby kontrolne w różnych partiach obrazu<sup>13</sup>, ogromna ostrożność w pracy, a także ewentualna próba wytrzymałości granicznej przy pomocy rozpuszczalnika kilka razy mocniejszego niż zamierzony do czyszczenia, a następnie przez powolne rozcieńczanie go rozpuszczalnikiem słabszym, tak by dobrać mieszankę, która możliwie szybko usunie werniks, a nie będzie wcale działała na farbę. Jednak zbyt powolnie i słabo działający rozpuszczalnik też nie jest dobry, ponieważ powoduje pęcznienie (także i farby) i wymaga silniejszego pocierania tamponem. Po tych ogólnych wskazówkach, popartych wieloma przykładami, podaje Ruhemann listę rozpuszczalników w kolejności ich działania na werniks, zaznaczając równocześnie, że w swojej praktyce stosuje właściwie tylko dwa: alkohol etylowy lub aceton, odpowiednio rozcieńczane produktem naftowym, który w terminologii angielskiej nazywa się „white spirit”, a odpowiada gatunkowi naszej krajowej benzyny zwanej popularnie „rozpuszczalnikiem”. Aceton rozcieńcza w proporcji mniej więcej: 1:3 (objętościowo), a alkohol 1:5. W przypadkach trudnych poleca rolowanie tamponu po powierzchni obrazu, zamiast pocierania. Zwraca uwagę, że mieszanina benzenu (nie mylić z benzyną) z alkoholem działa o wiele silniej niż każdy z tych rozpuszczalników oddzielnie. Przy tych rozważaniach Ruhemann szczególnie mocno podkreśla doskonałe właściwości acetonu, który jest co prawda silnie działającym środkiem, ale nie penetruje zbyt daleko w głąb, a także niezwykle szybko się ulatnia. To pozwala na stosowanie go do wielu przypadków trudnych, nawet przy bardzo wrażliwej farbie, tam gdzie nie jest możliwe użycie alkoholu.

W dalszej części tekstu omawia Ruhemann szereg trudnych przypadków oraz metody czyszczenia zastosowane dla nich, ilustrując w ten sposób różne rodzaje trudności, z jakimi może się spotkać konserwator. Ze wszystkich omawianych przykładów wynika jeden wspólny wniosek, a mianowicie, że dla prowadzenia takich operacji trzeba być niezwykle doświadczonym mistrzem.

Z innych możliwości usuwania werniksu stosowana jest również metoda mechaniczna, przez pocieranie (czubkiem palca) rozkruszonym ziarenkiem mastyku albo kalafonii, w wyniku czego proszkuje się werniks, a uzyskany proszek służy do ścierania następnego fragmentu powierzchni.

Dla pełnego zobrazowania zagadnienia przytacza również Ruhemann dwie nowe techniki proponowane dla usuwania werniksów. Robert van Eyck (konser-

wator) zastosował mieszaninę specjalnego plastyku z odpowiednio dobranym rozpuszczalnikiem, grubo ją nałożył na obraz, po czym pozostawił na krótki okres czasu wystarczający do rozluźnienia werniksu i zdjął całość w postaci grubej gumowatej błony. Werniks został całkowicie usunięty, farba była nienaruszona. Oczywiście jest to technika ryzykowna z powodu braku właściwej kontroli, ale przy starannie przeprowadzonych próbach wstępnych może się okazać w pewnych przypadkach użyteczna. Druga metoda została opracowana w Stanach Zjednoczonych przez Elisabeth H. Jones<sup>14</sup>. Polega ona na równomiernym zwilżaniu powierzchni werniksu mieszaniną silnie działających rozpuszczalników przez 2—4 sekund, odczekaniu zależnie od własności werniksu od jednej godziny do tygodnia, po czym werniks można usunąć już o wiele słabszym rozpuszczalnikiem przez rolowanie tamponu. I ta metoda daje doskonałe wyniki. Jej zasadą jest spowodowanie najpierw osłabienia wewnętrznej siatki wiązań w żywicy (pęcznienie i schnięcie), co w konsekwencji powiększa zdolność rozpuszczania się.

Z kolei omawia Ruhemann metody usuwania przemalowań. Stare przemalowania są nieraz bardzo twarde, o wiele bardziej niż najtwardsze werniksy olejno-żywiczne, ponieważ zawierają więcej oleju. Tylko jednak w kilku wyjątkowych przypadkach autor zmuszony był do mechanicznego usuwania przemalowań skalpelem. W większości nawet bardzo twarde retusze dawały się zmieknąć nałożoną na nie alkaliczną pastą woskową<sup>15</sup>, dostatecznie gęstą (żeby się nie rozplywała) i o odpowiednio dobranym stężeniu składników. Po usunięciu jej można było retusz zmyć słabym rozpuszczalnikiem lub nawet wodą.

Po tych rozważaniach technicznych następuje szczegółowe omówienie „etyki czyszczenia”, a właściwie podstawowych zasad konserwatorskich obowiązujących przy tych zabiegach. Przede wszystkim wypowiada się Ruhemann zdecydowanie przeciwko częściowemu usuwaniu werniksu („half-cleaning”) stosowanemu w trosce o nie naruszenie warstwy farby. Jest bardzo trudno usunąć tylko część werniksu w sposób równomierny na całej powierzchni obrazu; przez to tworzą się nieprzyjemne plamy, które z kolei znowu trzeba retuszować.

Stopień tego „częściowego” usunięcia werniksu i osiągniętych efektów jest arbitralny, uzależniony od osobistych gustów konserwatora czy kustosa. Częściowe oczyszczenie nie jest również bezpieczniejsze dla obrazu niż całkowite usunięcie werniksu. Przede wszystkim warstwa werniksu pokrywająca farbę przestaje być równomierna, a odsłonięte zostają szczeliny impastów i pociągnięć pędzla. Przy ewentualnym następnym czyszczeniu będą one bardzo narażone na uszkodzenia. Z kolei, bez całkowitego usunięcia wer-

<sup>13</sup> Próby usuwania werniksów i wrażliwości farby powinny być wykonywane na małych fragmentach na brzegach obrazu. Wykonywanie takich prób bezpośrednio na twarzach (jasne partie!), rękach itp., często stosowane w pracowniach konserwatorskich, jest oczywiście niedopuszczalne.

<sup>14</sup> E. H. Jones w książce *On Picture Varnishes and Their Solvents* (Oberlin, Ohio 1959), na s. 176 podaje: „The re-forming of varnish coatings”: powłokę werniksu należy pociągnąć (spryskiwać) mieszaniną rozpuszczalników, aż powierzchnia stanie się lekko lepka przy dotknięciu (ok. 2—4 sekund). Następnie należy obraz zostawić tak, by rozpuszczalniki całkowicie (lub prawie całkowicie) odparowały, co trwa od godziny do tygodnia. Zwykle mieszanina rozpuszczalników składa się z 4 części alkoholu etylowego, 1 części „diacetone alcohol”, 1 części „cellosolve acetate”.

„Diacetone alcohol”, alkohol dwuacetonowy jest keto-alkoholem; jest uważany za jeden z bardzo użytecznych materiałów w konserwacji (por.: R. J. Gettens i G. Stout

*Painting Materials*). New York 1966. „Cellosolve acetate” jest octanem pochodnej glikolu etylenowego; jak i poprzedni, łatwo miesza się z innymi rozpuszczalnikami i doskonale rozpuszcza żywice.

<sup>15</sup> Ruhemann (s. 318) podaje następujący przepis na amoniakalną pastę woskową do usuwania stwardniałych przemalowań: 50 g wosku pszczelego, 150 ml terpentyny lub „white spirit” (= nasz krajowy „rozpuszczalnik”) i 15 ml stężonego (0,88) roztworu amoniaku rozcieńczonego 30 ml wody. Wosk należy rozpuścić w ciepłej terpentynie (ostrożnie z rozpuszczalnikiem!); kiedy ta mieszanina jest możliwie chłodna ale jeszcze płynna, należy wlać amoniak energicznie wstrząsając, aż do uzyskania jednorodnej pasty. Nakłada się ją grubą warstwą na małych powierzchniach i po około 3 minutach usuwa czystym tamponem. Działanie reguluje się albo czasem zabiegów albo stężeniem amoniaku. Uwaga: w tekście Ruhemann podaje „węglan amonu” jako składnik alkaliczny, a nie amoniak, co jest niewłaściwym błędem.

nixu nie można dojść do starych przemaalowań, a także ewentualnie do ukrytych sygnatur<sup>16</sup>. Częściowe oczyszczenie obrazu wykoleja również pierwotne intencje artysty, deformuje właściwą tonację barwną, a także przy „artystycznym” czyszczeniu, polegającym na usuwaniu werniksu tylko z partii jasnych, zmienia wzajemny stosunek światła i cieni. Współczuć należy również kopistom, starającym się odczytać prawdziwe dzieło mistrza spod ewentualnie częściowo usuniętych poźólkich warstw werniksu.

Z kolei Ruhemann dyskutuje problem „patyny”, którą uważa za pociemniałą warstwę brudu i werniksu, oraz związanych z nią czynników emocjonalnych i wątpliwości, cytując szereg dalszych wypowiedzi z ogólnej dyskusji. Niezależnie od wszystkich innych argumentów uważa on, że pozostawienie tej „patyny” jest z korzyścią dla rzeczy miernych, które zyskują pod zasłaniającym je woalem, ale niewątpliwie ze szkodą dla obrazów wysokiej klasy, których walory pozostają niemożliwe do oceny. Wiele niespodziewanych arcydzieł odkryto właśnie dzięki usunięciu pociemniałego werniksu. Za jedyny wyjątek od wymienionych wyżej zasad uważa Ruhemann ikony, z których nie usuwa pociemniałych warstw pokrywających farbę, ponieważ były one nakładane przez artystę prawdopodobnie dla imitowania widzianych przez niego dawniejszych, pociemniałych ze starości ikon. Jeżeli idzie o końcowy wynik czyszczenia obrazu, to również bardzo wiele zależy od umiejętnego retuszu, a także od oświetlenia na galerii. Przytoczonych tu jest wiele przykładów z komentarzami i szczegółowymi uwagami. Na zakończenie podkreśla Ruhemann konieczność odpowiedniej postawy osobistej konserwatora, którą powinny cechować powściągliwość, dyskrecja i szacunek dla oryginału.

#### Rozdział 8. Techniki i etyka retuszowania (28 stron).

Przed wszystkim Ruhemann podkreśla konieczność wykonywania pełnej dokumentacji fotograficznej stanu obrazu przed rozpoczęciem zabiegów (ewentualnie zdjęcie rentgenowskie), stanu po oczyszczeniu, a także przed retuszowaniem (pozycja kitów).

Następnie krótko omówiona jest technika kitowania ubytków. Do kitów kredowych, zawierających pewną ilość oleju i mały dodatek kleju, dodaje trochę bieli cynkowej jako środka odkażającego i około 5% wosku lub mieszaniny do dublowania, ogrzewając kit tak, by wosk był stopiony w czasie mieszania. Ważne jest nadanie odpowiedniej faktury nałożonym kitom przed punktowaniem, a więc ewentualne odciśnięcie spłotu płótna itd.

Kity i późniejsze retusze nie mogą zachodzić na oryginalną warstwę farby. Przy większych retuszach, względnie uzupełnieniach, nakładanie kolejnych warstw farby powinno być możliwie zbliżone do techniki oryginalnej. Czasem w miejscach gdzie farba oryginału jest drastycznie przetarta może okazać się niezbędny retusz przez „tepowanie”, oczywiście łatwą do usunięcia farbą (z gumą arabską lub spoiwem woskowo-żywicznym). W dalszym ciągu Ruhemann podaje szereg praktycznych wskazówek, stwierdzając równocześnie, że największą trudnością jest brak odpowiedniego spoiwa, trwałego i niezmiennego, łatwego przy pracy i dającego się werniksować bez zmiany tonu retuszu. Dyskutowane są możliwości zastosowania różnych spoiw, a także odpowiednich pigmentów, ponieważ konserwator powinien w zasadzie sam przygotowywać farby do retuszu, dobierając odpowiednio ich skład i właściwości do retuszowanego obrazu. W kolejności podane są dalsze szczegółowe wskazówki malarskie dla prawidłowej budowy więk-

szych retuszy i uzupełnień. Z materiałów nowoczesnych uznał Ruhemann za bardzo pożyteczną i budzącą nadzieje żywicę sztuczną MS 2B, oraz „Paraloid B 72” jako spoiwo do retuszu, które jednak może sprawiać pewne trudności techniczne. Czasem polioctan winylu rozpuszczony w alkoholu metylowym daje dobre wyniki jako werniks na retuszu.

Etyka retuszowania, a właściwie podstawowe zasady konserwatorskie, które powinny tu obowiązywać, polegają przede wszystkim na ograniczeniu się wyłącznie do ubytków. Punktem do dyskusji jest sprawa, czy i w jakim stopniu te retusze mają być widoczne (w każdym przypadku muszą być łatwe do usunięcia bez naruszenia oryginału). Istnieją różne rodzaje retuszu: całkowicie niewidoczne, widoczne ale stonowane z obrazem, w tonie neutralnym, kreskowane, punktowane itd. Wybór techniki zależy w dużym stopniu od obrazu. Ruhemann wylicza między innymi siedemnaście różnych sposobów wykonywania retuszu, które można rozróżnić gołym okiem z normalnej odległości albo dopiero z bliska.

#### Rozdział 9. Werniksy i werniksowanie (10 stron).

Werniksy stosuje się dla nadania obrazom równego i pełnego nasycenia barwy, a także dla ochrony warstwy farby. Są obrazy, których w ogóle nie należy werniksować. W innych warstwa werniksu powinna być bezbarwna, cienka i nie zanadto świecąca. Idealny werniks powinien być łatwy do nakładania, dobrze zwilżać powierzchnię farby, szybko wysychać. Powinien być możliwie trwały, zawsze łatwo rozpuszczalny. Ruhemann bardzo pozytywnie ocenia możliwości nowej żywicy syntetycznej MS 2A, której trwałość powinna przewyższyć trwałość mastyksu i damary, a rozpuszczalność jest lepsza. Werniks należy nakładać cienko, bo wtedy powłoka jest trwalsza. Przetarcie powierzchni pastą woskową zmniejsza połysk a zwiększa trwałość. Nakładanie werniksu powinno być wykonywane w ciepłym pomieszczeniu (można stosować rozpylacz) dla uniknięcia zmatowień. Ochrona przed kurzem lepkiej warstwy werniksu również jest sprawą bardzo ważną.

Załączniki i bibliografia.

Załącznik A. Podany jest wykaz oficjalnych instytucji (ICOM, IIC itd.) oraz instytucji badawczych i szkoleniowych. Z instytucji polskich wymienione jest jedynie Główne Laboratorium PKZ.

Załącznik B. Dotyczy czyszczenia obrazów. Podane są recepty, wzory raportów i szczegóły dotyczące poszczególnych obrazów, a także propozycja tematów egzaminacyjnych na dyplom konserwatora.

Załącznik C. Dotyczy receptury werniksów.

Załącznik D. Zbiór różnych przedrukowanych artykułów, dotyczących standardów pracy konserwatorskiej (tłumaczone przez Sekcję Konserwatorską ZPAP), kontrowersji z r. 1846 w sprawie czyszczenia obrazów; przedruki artykułów ze „Studies in Conservation”<sup>17</sup> o ogrzewanym stole oraz o sztucznym świetle (1961, t. VI, nr 2—3, s. 83—85), a także o wartości reprodukcji barwnych w odtwarzaniu autentycznego kolorytu obrazów dawnych mistrzów.

Bibliografia. Ta część książki została opracowana przez chemika, Joyce Plesters z National Gallery w Londynie, która jest znanym autorytetem w dziedzinie badania technik dawnych mistrzów. Ze względu na trudności językowe autorka jak pisze, nie była w stanie w pełni uwzględnić literatury wszystkich krajów. Niemniej zestawienie literatury i komentarz są tu niezwykle interesującym i wartościowym przyczynkiem.

<sup>16</sup> Przyczyną częściowego usuwania werniksu mogą być nie tylko względy artystyczne ale i zwyczajny pośpiech, gdy pracowni konserwatorskie stają wobec zadania pospiesz-

nego „odświeżenia” obrazów na planowaną wystawę. Tego nie można nazywać w ogóle „konserwacją”.

<sup>17</sup> patrz przypis 8.



W ogólnym podsumowaniu należy przede wszystkim kilka słów poświęcić samej książce. Zgodnie z zapowiedzią autora we wstępie, nie jest to podręcznik o wyważonej, akademicko podanej treści. Tekst jest nierówny, miejscami bardziej szkicowy, a miejscami pełen najdrobniejszych detali, wskazówek i ostrzeżeń, przeplatanych anegdotami, argumentami, dygresjami historycznymi itd. Jest niewątpliwie bardzo żywy i osobisty, i to można uważać za jego wielką zaletę. Niezależnie bowiem od tego, czy podane informacje budzą aprobatę czytelnika czy też wątpliwości (a tych nie jest wiele) wiadomo, że całość jest sumą bezpośredniego doświadczenia konserwatorskiego (tak wielkiej twórczej indywidualności, jaką jest Ruhemann. A to daje czytelnikowi o wiele więcej, niż sztywne podręczniki czy monografie pełne grzecznie ustawionych informacji pozbieranych od innych autorów i nawet nie zawsze dobrze sprawdzonych.

Perspektywy teoretyczne dla czyszczenia obrazów są rzeczywiście fascynujące. Rezultaty praktyczne natomiast mogą być katastrofalne! Czyszczenie obrazów (= odnawianie) to szczytowe osiągnięcie w karierze konserwatora. Wymaga ono nie tylko wielkiej wiedzy i wieloletniego doświadczenia, ale również i umiejętności krytycznego ustosunkowania się do własnej pracy i entuzjazmu, a także wielkiej uczciwości i poczucia odpowiedzialności. Bo jakże łatwo jest przekroczyć granice „oczyszczenia” obrazu i spowodować przemycie lub inne uszkodzenie. Umiejętny retusz oczywiście wszystko to znów zakryje, ale nie wróci zniszczonego oryginału ani usuniętego autorskiego „przemalowania”. A jakiej trzeba siły woli, żeby się nie spieszyć z czyszczeniem, żeby pracować z należytym skupieniem i rozumą, żeby wykonywać wszystkie niezbędne badania i dokumentacje.

Tu można zadać pytanie, w jakim stopniu doświadczenia Ruhemanna w zakresie czyszczenia obrazów dadzą się przenieść na uczniów. I czy wobec tego słusznym jest włączanie artystycznego czyszczenia obrazu w sposób generalny do studiów konserwatorskich, tak jak to przedstawia autor? Czy młodzi konserwatorzy nie powinni się najpierw wiele nauczyć i wiele zebrać doświadczeń, zanim będzie im można powierzyć (i to tylko wybranym) tak drastyczne zabiegi, jak czyszczenie obrazów? I czy młodzi adepci, których zbyt wcześnie dopuszczono do czyszczenia obrazów, nie stracą „dystansu” i nie będą traktować tej czynności, na równi z innymi zabiegami, jako zwykłej „rutyny” konserwatorskiej? Czy nie może się również zdarzyć przy szeroko zakrojonej akcji czyszczenia obrazów że podejmować się tego będą osoby nie dostatecznie przygotowane i odpowiedzialne, a tylko chcące próbować swoich sił? I czy rzeczywiście możemy mieć pełną gwarancję, że nawet w najlepszych rękach, na skutek subiektywnej oceny elementów obrazu, nie ulegną zniszczeniu lub wykołejeniu elementy oryginalne?

Poza tym autor książki w swoich rozważaniach pominął sprawy przyszłości obrazu. Nie wiadomo, jak oczyszczone obrazy będą się zachowywały po dłuższym okresie czasu. Niewątpliwie należy im zapewnić właściwe warunki klimatyczne, odpowiednie sale ekspozycyjne, gabloty, skrzynie przy przewożeniu na inne wystawy itd. Szkoda, że na zakończenie książki te sprawy nie znalazły oddzielnego, chociażby najmniejszego rozdziału. W ten sposób równowaga całego tekstu została zachwiana i zarysowała się poważna przepaść między artystą konserwatorem a „zwykłym” konserwatorem rzemieślnikiem, jak go autor nazywa. A właściwie nie ma w książce Ruhemanna miejsca na prawdziwego nowoczesnego konserwatora.

*Hanna Jędrzejewska*