

# Maria Rubczyńska

---

## Problemy konserwacji neoplastycznego dzieła sztuki

---

Ochrona Zabytków 24/1 (92), 43-49

---

1971

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.

Poniżej drukujemy dyskusyjną wypowiedź mgr Marii Rubczyńskiej byłego kustosa Działu Międzynarodowej Sztuki Nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi, poruszającą kontrowersyjną problematykę konserwacji nowoczesnych dzieł sztuki w nadziei, że osobiste poglądy Autorki staną się punktem wyjścia do szerszej dyskusji na ten temat na łamach naszego kwartalnika.

Redakcja

MARIA RUBCZYŃSKA

### PROBLEMY KONSERWACJI NEOPLASTYCZNEGO DZIEŁA SZTUKI

Jednym z unikalnych obiektów sztuki nowoczesnej w Polsce, a chyba nawet również na arenie światowego muzealnictwa była sala neoplastyczna w Muzeum Sztuki w Łodzi, w której problemy architektury, rzeźby i malarstwa tworzyły nierozłączną całość. Zarówno jej historia, jak i koncepcja konstrukcyjna, a wreszcie problemy konserwacji są ogółowi historyków sztuki mało znane.

Neoplastycy operują w swych kompozycjach płaszczyznami o nieskazitelnie gładkiej fakturze. Toteż zawsze wyłaniał się problem, jaką zasadą kierować się przy naprawie ubytków farby. Tam bowiem, gdzie plama barwna jest drobna lub zróżnicowana niuansami i niewymierna w kształcie ubytki można naprawić w sposób niezauważalny. Inaczej jednak sprawa wygląda wówczas, gdy w grę wchodzi duże płaszczyzny o nieskazitelnej gładkości i bez modelunku. Poruszony tu problem staje się żywotny zarówno dla kompozycji kubizmu planimetrycznego i puryzmu, jak dla neoplastycyzmu, suprematyzmu oraz kompozycji im pokrewnych. Skoncentruję się jednak tylko na zagadnieniu neoplastycyzmu.

Twórcą teoretycznych doktryn neoplastycyzmu był Holender, Piet Mondrian. Swe poglądy na koncepcję nowego kierunku wypowiedział w latach 1917—1924 na łamach czasopisma „de Stijl”, w roku 1920 w broszurze wydanej przez Galerie de L’effort Moderne<sup>1</sup>, a w roku 1926 sprecyzował swe tezy wraz z M. Seuphorem dla magazynu „Vouloir”<sup>2</sup>.

Główne zasady neoplastycyzmu przedstawiały się następująco. Elementem plastycznym winna być powierzchnia płaska lub graniastosłup, pokryte bez modelunku czystymi kolorami podstawowymi (czerwień, niebieski i żółty), które są jednocześnie sobie przeciwstawne, oraz barwami neutralnymi (biały, czarny, szary), które winny być równoważne kolorowi, element równowagi jest bowiem koniecznym postulatem neoplastycyzmu. Tak więc płaszczyzny różne pod względem wielkości muszą dorównywać sobie wartością natężenia barw. Równowagę uzyskuje się ponadto przez budowę kompozycji opartą na kącie prostym, który — podobnie jak przeciwstawne barwy — wprowadza przeciwstawne linie. Wszystkie środki plastyczne muszą być ekwiwalentne i opierać się na matematycznym wyliczeniu stosunku proporcji<sup>3</sup>.

Gdy więc na dzieło neoplastyczne patrzy laik i widzi na powierzchni płótna kwadraty i prostokąty, nie zdaje sobie sprawy, że obowiązują w tej kompozycji ściśle określone rygory, poprzez które zestaw przeciwstawnych barw i linii tworzy całość zupełnie pozbawioną dynamizmu. I tak, ponieważ kolor czerwony, jako najbardziej intensywny, wysyła promienie świetlne dłuższe od pozostałych barw, należy go w ten sposób uwarunkować płaszczyznami o barwach neutralnych oraz niebieską i żółtą, by całość robiła wrażenie jedności i żaden kolor — mówiąc potocznym językiem — nie wrywał się. Te same kryteria obowiązują przy płaszczyznach niebieskiej i żółtej.

<sup>1</sup> W wersji niemieckiej ukazała się pt. *Neue Gestaltung w 1925 r.*, w serii książek wydawanych przez „Bauhaus”.

<sup>2</sup> Opublikowane po raz pierwszy w monografii

M. Seuphora pt. *Piet Mondrian — Life and Work*, New York 1958.

<sup>3</sup> M. Seuphor o.c.

Dopiero znając kanony neoplastycyzmu możemy zdać sobie sprawę, że najmniejsze uszkodzenie, zadrapanie, czy ubytek w obrazie neoplastycznym niszczą nieskazitelną jego płaszczyznę, burzy całą teoretyczną koncepcję twórcy.

Neoplastycy rozwinęli szeroką działalność w dziedzinie malarstwa sztalugowego, rzeźby, a także architektury, zarówno elewacji zewnętrznych, jak i organizacji wnętrza, łącznie z projektowaniem mebli.

Z czasopiśmie „de Stijl” współpracowali tacy artyści jak Wils, van t'Hoff, Oud oraz Rietveld. W latach 1927—1928 Theo van Doesburg i Sophie Taeuber-Arp wykonali w Strasburgu słynne neoplastyczne dekoracje ścienne dancingowej restauracji „l'Aubette”. Wnętrze to zostało już całkowicie zniszczone, zachowały się jedynie projekty wykonane przez oboje artystów<sup>4</sup>. Trudno tu też nie wymienić Le Corbusiera, który również realizował swe kompozycje architektoniczne w duchu początkowych założeń grupy „de Stijl”<sup>5</sup>.

W roku 1930 Mondrian współpracował z grupą „Cercle et Carré”. Członkami tej grupy byli m.in. Henryk Stażewski oraz Władysław Strzemiński<sup>6</sup>, który wraz ze swą żoną Katarzyną Kobro postulował na gruncie polskim awangardowe teorie neoplastycyzmu w publikacji pt. *Kompozycja przestrzeni — obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*<sup>7</sup>. Katarzyna Kobro w latach 1928—1930 tworzyła jedyne na gruncie polskim rzeźby neoplastyczne. Oboje artyści nie posłużyli się jednakże nieznanym u nas terminem neoplastycyzmu, lecz wprowadzili termin rzeźby unistycznej, podkreślając jednocześnie, że pojęcie „unizmu” w malarstwie jest inne niż pojęcie „unizmu” w rzeźbie, która operuje trzecim wymiarem<sup>8</sup>. Całość omawianej tu rozprawy o kompozycji przestrzeni dotyczy przede wszystkim rzeźby, której kształt *sam przez się (...)* nie ma znaczenia. Możemy rozumieć go dopiero w związku z przestrzenią<sup>9</sup>. Z dalszych rozważań wynika jasno, że pomimo użycia terminu „unizmu” Kobro i Strzemiński rozwinęli główne zasady mondrianowskiego neoplastycyzmu.

Kiedy więc po wojnie Katarzyna Kobro ofiarowała łódzkiemu Muzeum Sztuki swoje rzeźby neoplastyczne, ówczesny dyrektor muzeum Marian Minich powziął myśl pokazania w muzeum obiektu, który stanowiłby wizualny

przykład objaśniający neoplastyczne postulaty artystów. W tym celu postanowił stworzyć neoplastyczne wnętrza architektoniczne i umieścić w nim neoplastyczne obrazy, rzeźby, a nawet meble tak, aby znalazły się w otoczeniu zgodnym z zasadami tego kierunku. Pomysł był bardzo śmiały. Pracę tę powierzył Minich Władysławowi Strzemińskiemu.

Taka była geneza unikalnego obiektu w Łodzi. Jej źródła należy szukać właśnie w publikacji *Kompozycja przestrzeni — obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*<sup>10</sup>. Założeniem głównym całej koncepcji jest postulat, że rzeźba tworzy całkowitą jedność z przestrzenią, której równowaga musi być bezdynamiczna. W tym celu należy budować ją w nawiązaniu do trzypoosiowego systemu występującego w matematyce: pion, poziom i kierunek w głąb. *Linie przestrzeni znajdują swe przedłużenie w liniach rzeźby. Odbywa się proces architektonizacji z tą jednak różnicą, że nie od rzeźby-architektury w przestrzeń, tylko od przestrzeni-wewnątrz do rzeźby (...)* Każdy kształt rzeźby ustawiony jest według systemu trzech głównych kierunków. Przeznaczeniem kolorów jest rozbijanie bryły. *Ażeby zachować jedność przestrzenną należy (...)* stosować kolory, które nie dają gamy, jednocześnie posiadają największą różnorodność zawartej w nich energii. Sposobem, który nadaje rzeźbie jednolitość, nie zamykając jej, jest rytm obliczeniowy czasoprzestrzenny, polega on na sprowadzeniu do jednakowego wyrazu liczbowego stosunków wzajemnych następujących po sobie kształtów. Rytm otwarty rozpoczynając się w rzeźbie wychodzi w przestrzeń i wiąże ją z rzeźbą. Kobro i Strzemiński, idąc dalej po linii założeń Mondriana, matematycznie uzasadniali, że stosunek proporcji wymiarowych dla poszczególnych płaszczyzn powinien zawsze stanowić liczbę stałą. I tak, jeżeli stosunek pionu do poziomu —  $h : 1 = n$ , to stosunek pionu do innego pionu tej samej kompozycji winien tworzyć tę samą liczbę stałą —  $h : h_1 = n$ . *Podany sposób dotyczy jedynie wielkości kształtów i ich miejsca, nie rozpatruje natomiast kwestii samych kształtów. To jest rzecz należąca do artysty, który sam wie, jakie kształty są mu potrzebne.* Tę ostatnią uwagę należy również odnieść do zagadnienia koloru płaszczyzn barwnych i ich wzajemnego nateżenia. Pomimo bowiem matematycznych obliczeń, to właśnie talent artysty ma tu najwięcej do powiedzenia.

Na podstawie tych wszystkich zasad w roku 1948 została utworzona w łódzkim muzeum

<sup>4</sup> W 1964 r. były eksponowane w paryskim Musée d'Art Moderne na wystawie twórczości S. Taeuber-Arp.

<sup>5</sup> Na ten fakt zwraca uwagę M. Seuphor w *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris 1957, s. 48.

<sup>6</sup> M. Seuphor o.c., s. 58.

<sup>7</sup> K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni — obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*. Wyd. Biblioteki „a.r.” N° 2.

<sup>8</sup> K. Kobro, W. Strzemiński o.c., s. 48.

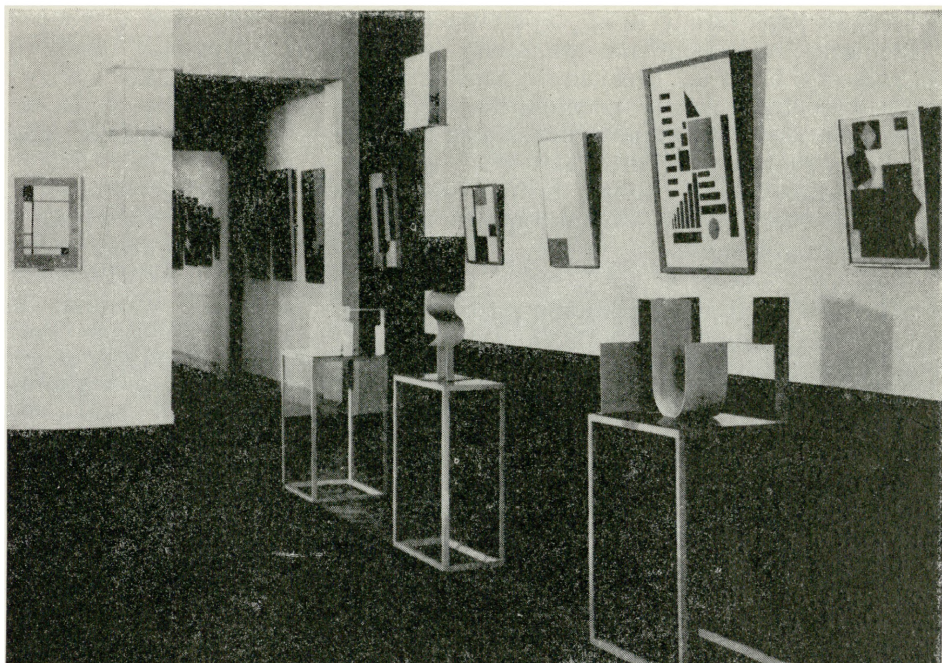
<sup>9</sup> Tamże s. 42.

<sup>10</sup> Następujące cytaty z tejże pracy s. 34—68.



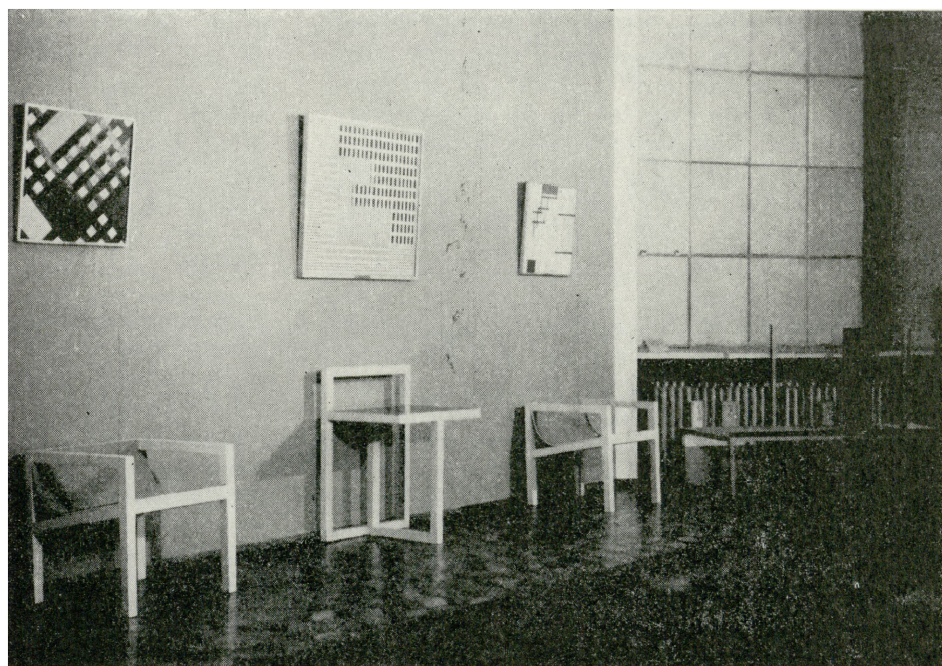
1. Muzeum Sztuki w Łodzi, sala neoplastyczna w/g projektu W. Strzemińskiego, stan z r. 1960—65. Na pierwszym planie rzeźby przestrzenne K. Kobro

1. Museum of Arts, Łódź — Room of neoplastic art designed by W. Strzemiński in its state from 1960—65. In the foreground may be seen the spatial sculptures by K. Kobro



2. Muzeum Sztuki w Łodzi, sala neoplastyczna w/g projektu W. Strzemińskiego, stan z lat 1960—65. Na pierwszym planie meble projektu W. Strzemińskiego, w głębi rzeźba przestrzenna tegoż autora

2. Museum of Arts, Łódź — Room of neoplastic art designed by W. Strzemiński in its state from 1960—65. In the foreground visible furniture pieces designed by W. Strzemiński and further back a spatial sculpture by the same artist



sala neoplastyczna według projektu Władysława Strzemińskiego. Zwraca tu uwagę fakt, że w przeciwieństwie do malowideł ściennych ubiegłych stuleci użyto zwykłych farb klejowych i posłużono się techniką właściwą temu malarstwu. Artysta nie był również bezpośrednio wykonawcą malowidła. Ściany pokrywał farbą malarz-rzemieślnik, pod bezpośrednim kierunkiem Strzemińskiego<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Nie pamiętam nazwiska malarza-rzemieślnika, który wykonywał w 1948 r. tę pracę a ze względu na podeszły wiek nie mógł już on podjąć się renowacji

Tworząc projekt sali neoplastycznej Strzemiński musiał pokonać opory muzealnej architektury, niedostosowanej do tego stylu. Mimo istniejących trudności, matematyczny podział płaszczyzn dla uzyskania rytmu czasoprzestrzennego, obliczenie równowagi natężenia poszczególnych barw oraz czystość kolorów spełniały zasadnicze postulaty dzieła neoplastycznego o wysokim poziomie.

sali w 1960 r. Sam Strzemiński jako inwalida również nigdy nie mógłby podjąć się pracy na rusztowaniach.

Prostokąty czerwonej minii, cytrynowej żółci i niebieska ultramaryna stanowiły wielkie płaszczyzny barwne, których dynamizm neutralizowały płaszczyzny prostokątów czarnych i szarych. Zróznicowane kolorystycznie tworzyły powierzchnie nieskazitelnie gładkie, podporządkowane rytmom linii horyzontalnych i wertykalnych, warunkujących również ich bezdynamiczność.

W takim wnętrzu, na szklanych postumentach, których zadaniem było zniwelować jakiegokolwiek obce elementy plastyczne, stały rzeźby Katarzyny Kobro. Były zbudowane również na zasadzie prostokątów lub kwadratów ustawionych wertykalnie i horyzontalnie, choć niekiedy posiadały elementy faliste. Miały bądź to kolory podstawowe (czerwony, żółty, niebieski), bądź też neutralne (biały, szary lub czarny). Są to rzeźby, których kształt *możemy zrozumieć dopiero w związku z przestrzenią*<sup>12</sup>, w pomieszczeniu o zgodnym z nimi stylistycznie rozwiązaniu kompozycji ścian. Na ścianach tych zawisły obrazy artystów zgrupowanych wokół mondrianowskiego neoplastycyzmu: Vilmosa Huszara, Sophie Taeuber-Arp, Theo van Doesburga, Georges Vantongerloo, Jean Heliona i Henryka Stażewskiego, aby potwierdzić teorię, że *osie umieszczone w trzech kierunkach (pion, poziom, głębina) wzajemnie do siebie prostopadłych, przechodzą poprzez rzeźbę, wiążąc ze sobą jej kształty, wychodzą poza rzeźbę w przestrzeń nieskończoną ...*<sup>13</sup>.

W roku 1950, na skutek atmosfery niesprzyjającej sztuce abstrakcyjnej, zaszła konieczność ukrycia tego dzieła. Ściany zostały więc lekko zamalowane. Założono szarą farbę klejową bezpośrednio na kompozycji Strzemińskiego. Ponieważ jednak był to jedyny w Polsce i chyba w światowym muzealnictwie przykład neoplastycznego stylu w architekturze, a oboje Strzemiński już nie żyli, dyrektor Minich postanowił w 1960 r. przywrócić sali jej dawny wygląd. Osobiście pilnował, by renowacja dokonana była wiernie z zamierzeniami twórcy. Z wdzięcznością też wspominam, że przy okazji dzielił się ze mną swą wiedzą w tej rzadkiej w Polsce specjalności. Nieraz też dochodziłam do wniosku, że Mariana Minicha należałoby uznać za współtwórcę neoplastycznej sali w łódzkim muzeum, że nigdy by jej nie było, gdyby nie jego głęboka znajomość neoplastycyzmu i świadomość, że eksponaty tego typu powieszono w zwykłym otoczeniu, okradzione z rodzimej atmosfery *same przez się nie mają znaczenia*<sup>14</sup>.

Tak więc w 1960 r. usunięto szarą farbę zakrywającą dzieło Strzemińskiego oraz zidentyfikowano kolory i kształty poszczególnych podziałów. Było to zadanie o tyle ułatwione, że Strzemiński posługiwał się kolorami podstawowymi, które pokrywały bardzo duże płaszczyzny ścienne. Również i forma prostokątów była łatwa do rekonstrukcji. Na zlecenie dyrektora Minicha i pod jego kierunkiem uczeń Władysława Strzemińskiego, Bolesław Utkin, wykonał na bristolu barwne plany identyfikujące kolory i kształty poszczególnych podziałów projektowanych przez Strzemińskiego. Plany te zostały wykonane w dwu wersjach. Jeden stanowił rzut pionowy, drugi poziomy. Ten ostatni można było złożyć w formie makiety. Dopiero wówczas przystąpiono do rekonstrukcji. Dyrektor Minich, który był bardzo wrażliwy na wszelkie odcienie barwne, osobiście czuwał, by w tym wypadku kolory płaszczyzn nie były zafalszowane<sup>15</sup>.

Przy rekonstrukcji ściany pokryto, tak jak za czasów Strzemińskiego, farbami klejowymi używając kolorów podstawowych: czerwonej minii, ultramaryny, żółtej cytrynowej, a także czarnej i szarej. Kolory musiały być czyste, aby nie tworzyły gamy. Dla rozjaśnienia nateżenia posługiwano się w niektórych partiach bielą kredową. Roboty wykonywali pracownicy Spółdzielni Rzemieślniczej pod ścisłym nadzorem dyrektora Minicha i współpracy Bolesława Utkina, odtwórcy planów Strzemińskiego.

Poczynania związane z rekonstrukcją sali neoplastycznej w łódzkim muzeum nie należały do typu rekonstrukcji zabytków warszawskich, gdyż oparto się w tym wypadku na autentycznych relikwach. Dotyczyły one zarówno najtrudniejszego problemu: obliczania rytmu czasoprzestrzennego — a więc podziału płaszczyzn, jak i doboru barw. Gdyby rekonstrukcja nie nastąpiła utracilibyśmy unikalny zbytek architektury tego typu, a jednocześnie reszta eksponatów neoplastycznych, a zwłaszcza rzeźby przestrzenne K. Kobro, zawisłyby w próżni. Rekonstrukcja sali neoplastycznej miała znaczenie historyczne i dydaktyczne, miała obrazować pewien etap rozwoju kultury, w którym artyści polscy nawiązywali bezpośredni kontakt z awangardowymi inicjatorami tego kierunku w skali międzynarodowej.

Z kolei musimy sobie zdawać sprawę, że to wnętrze wymaga stałej, co pewien czas powtarzającej się renowacji. Ściany stają się bowiem z czasem brudne, wskutek ulicznych

<sup>12</sup> K. Kobro, W. Strzemiński o.c., s. 42.

<sup>13</sup> Tamże s. 44.

<sup>14</sup> Tamże s. 42.

<sup>15</sup> M. Minich do 1935 r., tzn. do objęcia stanowiska dyrektora łódzkiego muzeum, sam uprawiał malarstwo i był czynnym członkiem Lwowskiego Związku Plastyków.



wstrząsów powstają spękania, zachodzi więc konieczność przywrócenia pierwotnego wyglądu nieskazitelnie gładkich płaszczyzn.

Nasuwa się więc pytanie, jak przeprowadzić renowację? Stosowane zwykle zapunktowanie ubytku ma najczęściej formę niewymierną i w tym wypadku stanowiłoby wprowadzenie obcego, niezamierzonego przez artystę elementu kompozycyjnego, który jest niezgodny z całością dzieła. Z drugiej strony problem rekonstrukcji jest ułatwiony przez to, że płaszczyzna jest jednolita i konserwator nie jest skazany na hipotetyczne domyślenia się, jakiego fragmentu brakuje w obrazie. Idąc więc po linii rozważań teoretyków konserwacji, którzy stoją na stanowisku, że dzieła sztuki winny być przekazem historycznym mającym wartość naukową<sup>16</sup>, to proces omawianej konserwacji powinien zwrócić dziełu jego nieskazitelną gładką fakturę. Przemalowanie płaszczyzny barwnej w całości (a nie jedynie wypełnienie miejsca uszkodzenia) tak, aby optyczne wrażenie nie uległo zmianie, wydaje się o tyle słusznym rozwiązaniem, że tylko wtedy to dzieło sztuki może być istotnym dokumentem historycznym, wyjaśniającym badaczowi zasady obowiązujące neoplastyków. Jednocześnie konserwator musi przewidzieć czy też obliczyć, jakie mogą zajść zmiany w świeżo nałożonej farbie i tak działać, by konserwowane dzieło nie zatraciło wymierzony przez artystę równowagi pomiędzy kolorystycznymi natężeniami pozostałych płaszczyzn. A słusznie podkreślił T. Dobrowolski, że to wymaga od konserwatora znacznej kultury historyczno-artystycznej i taktu<sup>17</sup>.

Jednocześnie — jak widać z powyższych rozważań — dzieła sztuki operujące gładkimi płaszczyznami należy otoczyć dodatkową ochroną, gdyż są one specjalnie delikatnym i wrażliwym dzieckiem całej rodziny sztuki nowoczesnej.

Szkoda byłoby, gdyby ten unikalny zabytek uległ zagładzie, tym bardziej, że jest to jedyny wizualny przykład ilustrujący teoretyczne założenia neoplastyków, których celem było specyficzne organizowanie przestrzeni. Formy płaszczyzn i barwy są tak nieskomplikowane, że renowacja nie przedstawia trudności, wymaga jedynie dobrej znajomości zasad neoplastycyzmu i rzetelnego podejścia do zagadnienia i do samego obiektu.

W roku 1966 nastąpiła ponowna renowacja sali neoplastycznej. W pracach tych już nie brałam

czynnego udziału, więc trudno mi omówić ich przebieg. Rezultat był bolesny, wprowadzono bowiem dowolne zmiany kolorów. Przede wszystkim złamana czerwień stanowiła wprowadzenie gamy wbrew założeniom Strzeмиńskiego i była kardynalnym błędem. Sfałszowanie koloru tej jednej płaszczyzny pociągnęło za sobą rozjaśnienie płaszczyzny szarej. Rekonstruktor chciał w ten sposób nadrobić zachwianie równowagi kolorystycznej w porównaniu do czerwieni, lecz siłą rzeczy równowaga kolorystyczna reszty płaszczyzn została również zachwiana, gdyż — jak wspomnieliśmy wyżej — w kompozycji neoplastycznej obowiązuje takie wyważenie kolorów, by stała się ona bezdynamiczna.

W roku 1960 powstała w łódzkim muzeum i druga sala neoplastyczna, wykonana przez ucznia Strzeмиńskiego Bolesława Utkina<sup>18</sup> pod ścisłym kierunkiem dyrektora Minicha. Między innymi w nader ciekawej dyskusji Minich, jako znawca teoretycznych założeń Strzeмиńskiego i neoplastyków, zasugerował Utkinowi zmianę pierwszego jego projektu, ponieważ nie był zgodny z rytmem proporcji barwnych płaszczyzn, uwarunkowanych zarówno dużo mniejszymi rozmiarami sali, jak i bezpośrednim sąsiedztwem sali wykonanej przez Strzeмиńskiego. Poprzez utworzenie tej drugiej sali dyrektor Minich pragnął zwiększyć zasięg wizualny terenu, który miał ilustrować teorię neoplastyków o przenikaniu się barwnych płaszczyzn i rzutowaniu ich rytmu w nieograniczonej przestrzeni. Jednakże w czasie renowacji w 1966 r. i tu wprowadzono tak samo sfałszowane kolory<sup>19</sup>.

Oba te dzieła być może nie są bezpowrotnie zniszczone, istniały bowiem plany, na podstawie których można by odtworzyć sale neoplastyczne w ich pierwotnym stanie. Należałoby jednak przede wszystkim zeszkrobać wadliwą czerwień, która mogłaby rzutować na odcień nowo nałożonej czerwieni, a w ogóle przed przystąpieniem do rekonstrukcji zagwarantować sobie odpowiednie farby w odpowiednich kolorach.

Z punktu widzenia prac konserwatorskich warto by z kolei rozważyć zagadnienie renowacji mebli neoplastycznych robionych przez Władysława Strzeмиńskiego. Dyrektor Minich zamówił je u artysty w tymże samym roku 1948, jako dopełnienie wnętrza sali. Neoplastyczne w formie stolik i foteliki były malowane olejno, nieskazitelnie gładko, kolorem

<sup>16</sup> Por. artykuł K. Malinowskiego *Dyskusja o zasadach konserwatorskich*, „Ochrona Zabytków” XIX (1966) nr 2, s. 13—20.

<sup>17</sup> Tamże s. 17.

<sup>18</sup> B. Utkin, tak jak i Strzeмиński, wykonał projekt, ale osobiście nie malował ścian.

<sup>19</sup> B. Utkin zdawał sobie sprawę z popełnionych błędów, wynikłych m.in. na skutek braku odpowiednich farb. Niemniej chyba największym błędem jest to, że niewłaściwe poczynania konserwatora nie spotkały się ze stanowczym sprzeciwem zlecających.

zielonkawym i czarnym. Ponadto foteliki miały prostokątne elementy pokryte szarym, jednolitym filcem. W ten sposób Strzemiński, teoretyk zasad funkcjonalności dzieła sztuki, próbował rozwiązać trudny problem neoplastycznego postulatu operowania gładkimi płaszczyznami przy jednoczesnym wprowadzeniu pewnej miękkości fotela — przedmiotu użytkowego. Trzeba przyznać, że jako meble, które miały stanowić całość z wykonaną jednocześnie salą neoplastyczną, nie były one całkowicie udane. Błędem artysty było wprowadzenie koloru łamanej zieleni, co sprzeciwiało się zasadom kolorystycznym neoplastycyzmu. To też dyrektor Minich umawiał się ze Strzemińskim, że wykona on jeszcze jeden zespół mebli bardziej dopasowany do całości wnętrza, lecz artysta już nie zdążył tego zrobić. Chociaż więc meble nie pokazywały tak wysokiej klasy twórczości, jak sama sala neoplastyczna, niemniej były to na gruncie polskiego muzealnictwa eksponaty unikalne<sup>20</sup>. Otóż w roku 1966 cały ten komplet mebli Strzemińskiego został poddany renowacji zupełnie dowolnej. Partie drewniane, dawniej zielonkawe, teraz zostały przemaalowane prymitywnie na szaro tak, że powierzchnia zrobiła się nierówna, grubełkowata. Również i obicia zostały zmienione, nie tylko na dużo ciemniejsze, ale ponadto użyto tu tkaniny o grubej fakturze. Mogli ją zastosować kubiści lub konstruktywiści, ale w tym wypadku sprzeciwia się to zarówno zasadom neoplastycyzmu, jak i pierwotnej koncepcji twórcy.

Meble W. Strzemińskiego nawet jako dzieła słabsze stanowiły materiał do badań nad jego twórczością, która — jak u każdego mistrza — miała swoje wzloty i swoje odpływy.

Wydaje mi się, że w myśl postulatów cytowanych we wspomnianym wyżej artykule K. Malinowskiego, tego typu renowacja jednakże jest niedopuszczalna. Mamy bowiem w muzeach meble renesansowe, empirowe, w najrozmaitszych innych stylach. Nasuwa się więc analogiczne pytanie, czy historycy sztuki i muzeolodzy mogą przy ich renowacji wprowadzać tak dowolne zmiany?...

Przytoczone tu rozważania dotyczące konserwacji neoplastycznego dzieła sztuki mają na celu wykazać, jak problem ten jest skomplikowany. Z jednej strony wyłania się zagadnienie autentyzmu, z drugiej — wizji artystycznego przeżycia formy tego dzieła. Punktowanie uszkodzeń siłą rzeczy wprowadza do nieskazitelnej płaszczyzny element obcy, nie-

zamierzony przez artystę, dający zupełnie odrębny efekt wizualny. Jean Arp, twórca kompozycji technicznie podobnych, był zwolennikiem ich renowacji poprzez zamalowanie całej płaszczyzny celem zupełnego zniwelowania uszkodzeń. Wydaje się, że ta procedura staje się łatwiejsza do przeprowadzenia w malarstwie olejnym. Nie zawsze można ją skutecznie zastosować w malarstwie temperowym, nieraz skomplikowanym z powodu znanych jedynie artysty składników komponowanych farb. Zadaniem konserwatora jest jednocześnie szczególnie troskliwość w uzyskaniu odpowiedniego koloru oraz natężenia barw, aby nie fałszować kompozycji artysty.

Wreszcie odrębnym zagadnieniem staje się unikalny obiekt — sala neoplastyczna. Wydaje mi się, że przede wszystkim trudno mówić tu o autentyzmie malowidła w sensie osobistego wykonywania prac malarskich na ścianach. Musimy zdawać sobie sprawę, że tego typu autentyzmu nigdy nie było. Niemniej dzieło artysty istniało w sensie jego projektu i spełnienia założeń ideologicznych, które uwarunkowały taki, a nie inny wygląd wnętrza. Dlatego wnętrze to winno być otoczone specjalną opieką, zwłaszcza przy koniecznych co pewien czas zabiegach konserwatorskich związanych z usunięciem spleciań i odświeżeniem ścian. Pod tym względem los łódzkich sal neoplastycznych jest obecnie zagrożony, a są one cennym obiektem do studiów dydaktycznych nad zagadnieniem neoplastycyzmu. Toteż plany robione przez Utkina w roku 1960 winny być pieczołowicie zabezpieczone, jako wzór zaczerpnięty bezpośrednio z oryginału i robiony pod kierunkiem takiego znawcy, jak Marian Minich. Może nawet byłoby dobrze stworzyć wzorzec z materiału trwałego. A gdyby muzeum sztuki nowoczesnej otrzymało nowy gmach, kopie obu sal neoplastycznych winny znaleźć tam swoje miejsce, jako jedyne otoczenie, w którym w sposób dydaktyczny będą mogły się tłumaczyć neoplastyczne rzeźby i obrazy, a także jedyne w swoim rodzaju dzieła Strzemińskiego — nowoczesne meble, o ile zostaną przywrócone do dawnego wyglądu.

Geneza sal neoplastycznych łódzkiego muzeum tkwi w awangardowych ideach polskich artystów okresu międzywojennego, ale ich realizacja stanowi wartość kulturalną, która jest osiągnięciem Polski Ludowej i nie powinna zniknąć z jej dorobku.

mgr Maria Rubczyńska

<sup>20</sup> Za granicą zachowało się tych obiektów więcej. W reprodukcji barwnej ciekawy przykład neoplastycznego fotela wykonanego przez Gerrita Rietvelde podaje H. L. Jaffé w swej książce pt. „Per un

arte nuova — De Stijl 1917—1931”, Milano 1964, il. 3 (tytuł oryginału „De Stijl — 1917—1931”, Amsterdam 1956).

## PROBLEMS INVOLVED IN CONSERVATION OF WORKS OF NEOPLASTIC ART

In Museum of Arts, Łódź there are two rooms the walls of which are covered with the painted decorative motifs designed by an outstanding representative of the Polish neoplastic art Władysław Strzemiński and his disciple Bolesław Utkin. In the same rooms are displayed the paintings, sculptures and pieces of furniture supplying an illustration of the aforementioned trend in art.

The preservation of painted decorative motifs on walls presents, however, a great deal of difficulties

as they represent quite an unusual problem within the scope of the conservator's usual practice. Since the preservation of perfectly smooth and uniformly shaded surfaces in particular parts of decoration is an absolute must, the author suggests that in places where it might prove necessary to recover the losses no stippling should be applied; instead of this the entire surfaces should be covered with colour matching as much as possible that of original work.

RYSZARD BRYKOWSKI

## W SPRAWIE DWORU OBRONNEGO W JAKUBOWICACH KOŃSKICH\*

W nocy 20 maja 1966 r. uległ częściowemu zniszczeniu przez pożar, murowany, dwukondygnacyjny, podpiwniczony dwór obronny w Jakubowicach Końskich, położony zaledwie w odległości 10 km w linii prostej od Lublina.

Obiekt ten (il.il. 1, 2, 3) w literaturze naukowej po raz pierwszy wymieniony został dopiero w Katalogu Zabytków Sztuki powiatu lu-

belskiego, a jego „odkrycie” nastąpiło zaledwie na trzy lata przed spaleniem, w czasie przeprowadzanej penetracji terenu związanej z pracami redakcyjnymi nad wymienionym zeszytem Katalogu<sup>1</sup>. Zamieszczony tam opis obiektu zwalnia obecnie od konieczności powtarzania go ponownie szczegółowo, natomiast właściwe wydaje się przedstawienie jeszcze raz i szersze omówienie podanych w

\* Urzędowa nazwa Jakubowice Końskie, wiele opracowań podaje Jakubowice Konińskie.

<sup>1</sup> „Katalog Zabytków Sztuki w Polsce”, t. VIII, z. 10.

Powiat lubelski (opr. Ryszard Brykowski i in.), Warszawa 1967, s. 16.

1. Jakubowice Końskie, dwór obronny, widok od wsch. (fot. J. Langda, 1964; zbiory IS PAN)

1. Jakubowice Końskie, reinforced manor house as seen from the east

