

Władysław Ślesięski

Rekonstrukcja jako metoda w konserwacji zabytków ruchomych

Ochrona Zabytków 46/3 (182), 223-225

1993

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.

REKONSTRUKCJA JAKO METODA W KONSERWACJI ZABYTKÓW RUCHOMYCH

Na wstępie wypada stwierdzić, że dzisiaj rekonstrukcja jest tylko smutną koniecznością, którą stosować należy w pewnych wypadkach, a nie jako stały element prac konserwatorskich. Dla dalszych rozważań istotne jest rozróżnianie uzupełnienia ubytków określanych jako retusze od rekonstrukcji. Stosunkowo najprostsze odróżnienie to określenie uzupełnień małych ubytków jako punktowanie, kitowanie itd., większych jako rekonstrukcję. Dokładniejsze jednak sprecyzowanie rekonstrukcji to dodanie nowej części (kompozycji) na podstawie zachowanych elementów lub innych przekazów np. rysunków, fotografii.

Celem uzupełnień konserwatorskich winno być głównie uczynienie obiektu a nie przywrócenie mu pierwotnego wyglądu (co jest zresztą niemożliwe). Uzupełnienia powinny na tyle zamaskować ubytki aby powstało wrażenie jednolitego dzieła i zaistniała możliwość odczytania jego walorów artystycznych. Przeciwnicy tych zabiegów głoszą pogląd, że nie należy stosować uzupełnień gdyż dzieło sztuki jako dokument powinno pozostać w stanie w jakim dotrwało, a wprowadzane nowe elementy stają się obce dla oryginału i niwelują jego autentyczność. Zwolennicy natomiast są zdania, że przypadkowym elementem są również uszkodzenia, a nawet zachodzić może w takich wypadkach tworzenie nowego dzieła w postaci „interesującej ruiny”. Jeśli rekonstrukcja oznacza uzupełnienie brakującego fragmentu to głównym jej celem powinno być przywrócenie dziełu sztuki wyobrażenia o jego dawnym wyglądzie, a więc przede wszystkim zadanie usługowe w stosunku do obiektu zabytkowego i jemu winno być podporządkowane.

Zakres, to jest granice i sposób wykonania rekonstrukcji, a nawet celowość uzupełnień jest dyskusyjna. Zasady postępowania określa w znacznej mierze rodzaj dzieła, jego wartość, charakter zniszczeń, stopień czytelności ubytków oraz funkcja obiektu.

Współczesna tendencja w omawianej dziedzinie sprowadza się do najpełniejszego zachowania autentyczności dzieła sztuki jako dokumentu (historycznego, artystycznego itd.) a równocześnie odróżnienia od oryginału a także ich odwracalności.

Konieczne jest zatem indywidualne traktowanie poszczególnego dzieła sztuki. Rygorystycznych i sztywnych reguł nie można stosować przy rekonstrukcji ze względu na odrębny niepowtarzalny i indywidualny charakter każdego obiektu.

Uzyskanie rozwiązania zadowalającego jest bardzo trudne z wielu powodów. Jak już wspomniano zakres i sposób przeprowadzenia rekonstrukcji zależy jest i określony przez każdy poszczególny obiekt, a czynników mających wpływ na takie lub inne rozstrzygnięcie tego problemu jest wiele, np. funkcje kultowe, wystawiennicze i inne. Ważny jest fakt dysponowania przez konserwatora fotografią, modelem lub inną dokumentacją wcześniejszego stanu zachowania obiektu.

Obecnie istnieje widoczna tendencja zostawiania zabytku w takim stanie, w jakim dotrwał on do naszych czasów. To znaczy, że nie preferuje się uzupełniania ubytków, nie rekonstruuje się bez pełnego uzasadnienia. Równocześnie dzisiejsza znajomość historii sztuki pozwala w czasie rekonstruowania na uniknięcie bardzo wielu pomyłek popełnianych przez konserwatorów zabytków w przeszłości. Nie zmienia to wszakże faktu, że przeprowadzający zabieg konserwator znajduje się często na granicy nieetycznego postępowania, gdy równocześnie wymaga się od niego rekonstrukcji ładnej, dyskretnej i możliwie niewidocznej. Stąd też w czasie zabiegu rekonstrukcji objawiają się: zdolności artystyczne konserwatora, jego rzetelność i poczucie odpowiedzialności wobec dzieła sztuki.

Konserwator dzieł sztuki stale stoi przed dylematem: wykonywać lub nie wykonywać rekonstrukcję brakujących fragmentów. Rozwiązywanie tych problemów powinno być powierzane tylko rzeczywiście wysoce kompetentnym specjalistom. Uzupełnianie ubytków jest miernikiem wiedzy, wyczucia, wrażliwości i odpowiedzialności konserwatora. Bardzo wiele zależy także od jego postawy moralnej zwłaszcza wobec zawsze istniejących nacisków natury komercyjnej.

Uzupełnienia nie mogą być dokonywane według własnych pomysłów twórczych konserwatora. Podstawą działań uzupełniających powinna być konsekwencja w postępowaniu i szacunek do dzieła sztuki jako dokumentu i nośnika wyrazu estetycznego.

Rekonstrukcja jako specyficzna forma uzupełnień jest wyjątkowo stosowana w konserwacji malarstwa sztalugowego natomiast często w malarstwie ściennym. Sposobów przeprowadzenia uzupełnień i rekonstrukcji w malarstwie jest wiele np. przez uzupełnienie całkowite w technice oryginału, częściowe lub ograniczenie się do zabezpieczenia przed dalszym niszczeniem dzieła. Dokonać je można drogą retuszu:

1. tzw. niewidocznego, ewentualnie oddzielonego linią,
2. bliskiego oryginałowi, jedynie w tonacjach jaśniejszych,
3. scalanie techniką *tratteggio* (tj. pionowymi kreskami),
4. uzupełnianie pointylistyczne (kropkami),
5. rekonstrukcja jedynie konturem lub jedynie kolorem,
6. wykonywana identyczną techniką jak oryginał lub odmienną (ale zawsze konsekwentnie jedną wybraną),
7. tzw. neutralną plamą,
8. uzupełnienia usuwalne, tj. naśladowcze naklejane w miejscach ubytków.

Rekonstruując malowidło odtwarza się przede wszystkim jego wrażenie optyczne nie zaś jego pierwotny skład farb i innych materiałów. Najczęściej rekonstrukcję rzeźb wykonuje się jedną z trzech technik: odkucia w nowym kamieniu tego samego gatunku i koloru co oryginał lub metodą narzutową czy odlewu.

W głównych zarysach metoda narzutowa polega na odizolowaniu za pomocą pasty parafinowej tworzywa oryginalnego w miejscach styku od masy narzutowej sztucznego kamienia. Z masy narzutowej wykonywać można rekonstrukcję według wcześniej przygotowanego modelu z plasteliny lub swobodnie modelując. Jego konsystencja pozwala na dokonywanie (do pewnego czasu) korekt, rekonstruowana zaś część na trzpieniach mosiężnych w rodzaju protezy na jej usunięcie w razie potrzeby bez zniszczenia obiektu.

W wypadku odlewu postępowanie może być następujące. W pierwszym etapie sporządza się rekonstrukcję brakujących fragmentów w glinie i na podstawie tego wykonuje formę negatywową np. z gipsu. Do przygotowanej formy nakłada się, ubijając masę sztucznego kamienia. Rekonstrukcja rzeźb z marmuru, dzisiaj w okresie bardzo dużego szacunku dla oryginału dzieła sztuki i zaniku motywów skłaniających dawniej do sporządzania większych uzupełnień, nie jest częsta. Mimo to, nie można czasami uniknąć jej wykonywania, zwłaszcza gdy ubytki w rzeźbie przeszkadzają w odbiorze estetycznym dzieła.

Miejsca rekonstruowane nie powinny rzucać się w oczy, a tworzywo z którego mają być sporządzane, nie może wpływać ujemnie na oryginał oraz musi się łatwo dać usunąć w przyszłości.

Jest bardzo istotne, aby różnica między kolorystyką starych i nowych fragmentów była jak najmniejsza. Wyrównanie tych rozbieżności w rzeźbie z marmuru jest wyjątkowo trudne, choćby z powodu częstej pewnej przezroczystości tego tworzywa. Osiągnąć to można za pomocą podmalowania, m.in. farbami wodnymi.

Zabieg rekonstrukcji rzeźb z brązu należy przeprowadzać tylko wówczas, gdy forma i jakość powierzchni brakującego fragmentu da się jednoznacznie odczytać, należy zaś z tego zrezygnować, gdy jego wygląd pierwotny jest tylko hipotetyczny. Ubytki mogą być wypełniane wówczas, gdy istniejące partie określają jasno wielkość i kształt brakującej części oraz gdy uzupełnienia pozwalają na zachowanie ca-

tego obiektu nadal jako dokumentu historycznego. Dla niezakłóconego, całościowego oddziaływania obiektu uzupełnienia powinny być odpowiednio podbarwione, z zachowaniem możliwości odczytania co jest w nim oryginałem. Należy je tak wykonywać, aby też bez straty w oryginalnej substancji można je było usunąć ponownie.

Uwzględniając konieczność przestrzegania wyżej wymienionych zasad zaleca się wykonywanie uzupełnień wówczas, kiedy uszkodzenia mechaniczne lub dokonane w wyniku korozji czynią niemożliwą historycznie prawidłową recepcję rzeźby jako całości. Należy jasno stwierdzić, że dla zabiegów tego rodzaju istnieją generalne zasady, lecz nie ma recept dla konkretnych obiektów. Dopiero ich dokładne oględziny i badania oraz zabiegi konserwatorskie, określają szczegółowe rozwiązania technologiczne i uzupełnienia techniczne. Pamiętać przy tym należy, że precenianie aspektów estetycznych wyglądu obiektów niesie ze sobą niebezpieczeństwo zafałszowań, np. ich wartości jako dokumentów historycznych, zbytnie zaś podkreślanie aspektów naukowych skierowuje uwagę w drugą stronę, głównie na zachowanie tworzywa.

Do rekonstrukcji rzeźby z kości najczęściej stosowano ten sam rodzaj kości. Obecnie proponuje się do tego celu użycie zarówno ciekłych żywic poliestrowych, które można podbarwić w zależności od potrzeb, jak i epoksydowych (jak Araldit).

Do uzupełnień rzeźb i pieczęci woskowych stosuje się masy o składzie podstawowym zbliżonym do oryginału. Metod uzupełniania ubytków w zabytku z wosku istnieje wiele, m.in. za pomocą odlewów w formie lub modelowania w rękę.

Brak czasu nie pozwala na ilustrowanie zagadnień rekonstrukcji przykładami rzemiosła artystycznego. Ogólne zasady są jednak wspólne dla wszystkich zabytków ruchomych, jak traktowanie dzieła sztuki jako dokumentu, rekonstruowanie tylko w sytuacjach uzasadnionych i bez usiłowania fałszowania oryginału a także w sposób możliwie odwracalny, tzn. dający się usunąć bez szkody dla zabytku.

Bibliografia (wybór)

H. Althöfer, *Die Retusche in der Gemälderestaurierung*, „Biuletyn Informacyjny ZPAP”, 1964, 16, ss. 11-13.
H. Kühn, *Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten*, München 1981, t. 2.
R. Lehmann, *Ergänzungen an einer Ägyptischen Bronzeplastik* [w:] *2nd International Restorer Seminar*, Budapest 1979, ss. 245-254.
R. H. Marijnissen, *Degradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, Bruxelles 1967.
A. i P. Philippot, *Le probleme de l'integration des lacunes dans la restauration des peintures*. „Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique” 1954, nr 2, ss. 5-19.

L. Ritterpusch, *Siegel und ihre Restaurierung*. „Maltechnik-Restaurator” 89, 1983, nr 1, ss. 55-60.
H. Ruhemann, *The Cleaning of Paintings*, London 1968.
W. Ślesieński, *Konserwacja zabytków sztuki. Rzeźba*, Warszawa 1990.
W. Ślesieński, *Konserwacja zabytków sztuki. Malarstwo sztalugowe i ścienne*, Warszawa 1989.
R. Wihr, *Restaurieren von Steindenkmälern*, München 1980.

Reconstruction as a method for the conservation of mobile monuments

It must be said at the outset that today reconstruction remains a sad necessity which can be applied only in certain cases, but not as a permanent element of conservation.

The simplest differentiation of the supplementation of gaps is to describe lesser tasks as partial restoration and larger ones as reconstruction. The intention of conservation

supplementation should be primarily to make the given object more legible, and not to restore its original appearance (a task which it is impossible to achieve anyway). Supplementation should mask gaps sufficiently to create the illusion of a uniform work, and to make it feasible to decipher its artistic merits. The opponents of such opera-

tions claim that supplementation must not be applied since a work of art should, as a document, remain in the state in which it has survived.

The limits and manner of reconstruction, and even the purposefulness of supplementation, are controversial. The principles of conduct are to a considerable measure defined by the type of artwork, its value, the nature of the devastation, the legibility of the gaps, and the function of the object itself. It is necessary, therefore, to treat each work of art on an individual basis. Rigorous and strict rules cannot be observed in reconstruction owing to the unique

and individual nature of every object. This means that the supplementation of gaps and reconstruction are not chosen without complete justification. They also cannot be performed according to the individual creative conceptions cherished by the conservator. General principles, applicable to all mobile monuments, recommend the treatment of the artwork as a document, and its reconstruction only in highly justified situations, without falsification of the original, and as reversibly as possible, without inflicting harm upon the monument.

Mieczysław Kurzątkowski

NEOHISTORYZM KONSERWATORSKI

Neohistoryzm konserwatorski stanowi zjawisko polegające na współczesnym posługiwaniu się formami historycznymi — odtwarzanymi, kopiowanymi, nowo projektowanymi (pastiszowymi) — w działaniach uzasadnianych względami ochrony zabytków i ochrony krajobrazu kulturowego. Nie są to przypadki odosobnione, lecz tak liczne, że można mówić o nurcie, czy też o kierunku w polskim konserwatorstwie.

Rzeczony zjawisko zostało tu nazwane neohistoryzmem, gdyż podobnie jak historyzm XIX i początku XX w. kompiluje formy zaczerpnięte z zasobu architektury i sztuk plastycznych minionych stuleci, a od innych kierunków sięgających do przeszłości różni się tym, że jego środkami wypowiedzi są historyczne cytaty, nie zaś aluzje, reminiscencje lub impresje.

Neohistoryzm konserwatorski przejawia się w postaci całych nowo wznoszonych budowli, w uzupełnianiu zabytków składnikami utraconymi lub domniemanymi, w dodawaniu pseudostylowych elementów wystroju zewnętrznego i wewnętrznego, w wprowadzaniu do wnętrza pseudostylowego wyposażenia, w nadawaniu pseudostylowych kształtów elementom związanym z techniczną tudzież informacyjną infrastrukturą budowli, ich otoczenia oraz wnętrza urbanistycznych.

Neohistoryzm konserwatorski postrzegany jako suma różnorodnych realizacji jest nurtem lub kierunkiem w dziedzinie ochrony zabytków, projektowania architektonicznego i działalności plastycznej. Jednocześnie jednak każdy przypadek z osobna jest wyrazem określonej postawy osób mających wpływ na przyjęcie takiego, a nie innego rozwiązania: autora, konsultanta naukowego, konserwatora udzielającego wytycznych i zatwierdzającego, oraz osoby zamawiającej.

Polski neohistoryzm konserwatorski wypływa z kilku źródeł: poczucia niedosytu, unikania ryzyka przez projektanta, uchylenia się przed wysiłkiem twórczym, niedostatku talentu, upodobań zamawiającego. Kolejność ich wymieniania nie sugeruje hierarchii ich oddziaływania. Rzadko też występują one w odosobnieniu.

1. Poczucie niedosytu pojawia się, kiedy forma, wystrój, wyposażenie budowli są niewspółmiernie

ubogie w stosunku do rangi zabytku, nie odpowiadają wyobrażeniu o tym, jak zabytek określonego rodzaju powinien się prezentować. Jeżeli budowla miejska o wyglądzie podrzędnej kamienicy nosi nazwę pałacu, rodzi się pokusa uwierzytelnienia tej nazwy łamanym dachem, obramieniami okiennymi, portalem, kasetonowymi stropami.

Poczucie niedosytu jest potęgowane świadomością strat i szkód, jakie poniosła nasza spuścizna artystyczna, świadomością jak dalece zubożona dotrwała do naszych czasów. Jest też podsycane porównaniem ze stanem posiadania innych krajów, choćby sąsiadów od południa i zachodu.

Istnieje więc zapotrzebowanie na namiastki, mające zrekompensować niedostatek oryginałów. Surogatów pragną zatem właściciele i użytkownicy zabytków, by nikt nie miał wątpliwości, że są oni dysponentami rzeczywiście wartościowego zabytku; surogatów potrzebują projektanci, by opracowywany temat uczynić bardziej wdzięcznym i prestiżowym; potrzebuje służba konserwatorska, nawet jeżeli ma opory wobec takiego proceduru, gdyż postępowanie „ulepszające” zabytki zyskuje ze strony czynników oceniających i opiniotwórczych większe uznanie niż ascetyczna konserwacja. Surogatów potrzebuje szeroka publiczność mająca upodobanie do efektów błyskotliwych i w swej przeważającej masie nie przywiązująca wagi do autentyzmu zabytku.

2. Korzystanie z form zaczerpniętych z repertuaru stylów historycznych, form uznanych, nie kwestionowanych, bezdyskusyjnych, zapewnia unikanie ryzyka. Można rozważać, czy po ten właśnie, a nie inny wzór należało w danym wypadku sięgnąć, można zastanawiać się nad słusznością wyboru, ale nie nad samym kształtem i rysunkiem. Jeżeli istnieje pewność, że zamawiający, opiniujący i zatwierdzający godzą się na kopię, kompilację lub pastisz, pozostaje tylko wyszukanie odpowiednich wzorców.

Praca nad formą autorską, „*noszącą znamię naszych czasów*” — jak głosi Karta Wenecka — zintegrowaną z zabytkiem lub z zabytkowym środowiskiem, będąca aluzją, reminiscencją lub wariacją na historyczny temat, zawsze łączy się z ryzykiem. Nigdy