

Weronika Liszewska

Różne podejścia do rekonstrukcji

Ochrona Zabytków 50/3, 283-293

1997

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.

RÓŻNE PODEJŚCIA DO REKONSTRUKCJI

„Każde dzieło sztuki, nawet jeśli jest dziełem skończonym, wymaga od odbiorcy swobodnej i twórczej reakcji, choćby dlatego, że odbiorca nie może go naprawdę zrozumieć, jeśli nie stworzy go na nowo w akcie kongenialnej współpracy z autorem”.

Umberto Eco, „Dzieło otwarte”

Problem rekonstrukcji jest jednym z najbardziej kontrowersyjnych, złożonych i trudnych zagadnień w sztuce konserwacji. Przegląd różnorodnych poglądów i teorii na ten temat jest jak sądzę dość dobrze znany. Przychylając się do zdania, że zagadnienie to powinno być rozpatrywane indywidualnie dla każdego obiektu, chciałabym przedstawić kilka konkretnych rozwiązań rekonstrukcyjnych przeprowadzonych przez dyplomantów Katedry Konserwacji i Restauracji Sta-

rych Druków i Grafiki. Tłem dla tej prezentacji niech będą natomiast ogólniejsze rozważania zainspirowane filozofią Umberto Eco.

W 1996 r. włoski twórca został uhonorowany przez Wydział Grafiki warszawskiej ASP za zbiór szkiców z zakresu teorii kultury pt. *Dzieło otwarte*, w którym zawarł ideę równoprawności różnych koncepcji interpretacyjnych dzieła oraz teorię dzieła „otwartego” na potencjalnie nieskończoną liczbę możliwych interpretacji.



1. W. E. Radzikowski, „Mordowanie włościan unickich przez wojsko rosyjskie w Pratulinie celem nawrócenia na prawosławie”, gwasz na papierze, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Stan przed konserwacją. Wszystkie fot. z dokumentacji konserwatorskich wykonanych w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki

1. W. R. Radzikowski, „The Murder of Uniate Peasants by Russian Troupes in Pratulim Imposing a Conversion to the Eastern Rite”, gouache on paper, Museum of the Polish Army in Warsaw. State prior to conservation. All photos from the conservation documents of the Chair for the Conservation and Restoration of Old Prints and Graphic Works



2. W. E. Radzikowski, „Mordowanie włościan unickich...”, fragment gwaszu: a) przed konserwacją, b) ten sam fragment zrekonstruowany, po konserwacji (u dołu)

2. W. R. Radzikowski, „The Murder of Uniate Peasants...” Fragment of gouache: a) prior to conservation, b) the same fragment reconstructed after conservation

Koncepcja „dzieła otwartego” świetnie przystaje do sztuki konserwacji, wzbogaca teorię tej sztuki oraz jej wymiar artystyczny.

Umberto Eco pisze oczywiście o „dziele otwartym” jako o świadomym założeniu autorskim. Zwraca jednak równocześnie uwagę na fakt, że w swojej istocie każde dzieło, nawet to już skończone, jest „otwarte”, gdyż poddaje się indywidualnej reakcji odbiorcy. Używa także terminu „dzieło w ruchu”, chąc opisać jego zmienny w czasie charakter.

Można pokusić się o stwierdzenie, że dzieło sztuki w procesie niszczenia jest dziełem „w ruchu”. Zmienia się jego estetyka, często ząb czasu nadaje mu nowe walory artystyczne. Proces konserwacji, wraz z rekonstrukcją, także nadaje dziełu „ruch”. Najlepsze koncepcje konserwatorskie posiadają w sobie zawsze element „otwarcia” na możliwości interpretacyjne, które

pozwołyby dziełu w przyszłości nabrać innego, nowego znaczenia.

W tym rozumieniu, sam akt konserwacji można by uznać za „dzieło otwarte”, ze względu na jego odwracalność — także w warstwie technologicznej.

Każdy konserwator, świadomie budujący założenia konserwacji, staje przed koniecznością interpretacji dzieła na wielu poziomach. Musi dokonać analizy dzieła pod względem technologicznym, określić jego wartość dla historii, znaczenie dla kultury oraz ewentualną funkcję kulturową. Wśród cząstkowych danych z wielu dziedzin, które decydują o takim a nie innym kształcie końcowym pracy, jest także miejsce na subiektywny odbiór wyrazu artystycznego dzieła.

Ten margines indywidualnej wrażliwości może zdecydować o wyborze jednego z kilku, często równoprawnych, rozwiązań koncepcyjnych.

Ostatnie prace dyplomowe warte są zaprezentowania w tym właśnie zestawieniu, gdyż każda z nich zmagą się, w inny sposób, ze złożonymi problemami rekonstrukcji.

Rekonstrukcja jako przywrócenie pełnych walorów ekspozycyjnych dzieła

Przeprowadzona w 1990 r. przez Jacka Caputę konserwacja i daleko posunięta rekonstrukcja gwaszu Walerego Radzikowskiego pt. *Mordowanie włościan unickich przez wojsko rosyjskie w Pratulinie celem nawrócenia na prawosławie*, uzupełniona została pracą teoretyczną z zakresu problemów rekonstrukcji¹.

Wykonany w latach 70-tych XIX w. gwasz, obcenię własność Muzeum Wojska Polskiego, posiadał rozległe ubytki papierowego podłoża. Właściciel obiektu nalegał na podjęcie działań przywracających dziełu pełną wartość ekspozycyjną.

Odnaleziony drzeworyt autorstwa Emila Roche’a, wykonany prawdopodobnie na podstawie obrazu Radzikowskiego, nie okazał się wystarczającą podstawą do rekonstrukcji. Pomiędzy obu dziełami istniały poważne różnice, szczególnie w skomponowaniu drugiego planu. Początkowo dyplomant rozważał nawet możliwość pozostawienia obrazu bez interwencji rekonstrukcyjnej. W swojej pracy teoretycznej przedstawił nie tylko poglądy na temat estetyki konserwatorskiej, ale także motywy decyzji o przeprowadzeniu mimo wszystko rekonstrukcji. Zdecydował się na to ryzyko po przestudiowaniu materiałów etnograficznych dotyczących ubioru i architektury Podlasia — rycin wykonanych wg rysunków Walerego Radzikowskiego oraz opisów Oskara Kolberga.

W trakcie prac została odrzucona koncepcja pozostawienia partii rekonstruowanych w tonacji jaśniejszej.

1. Jacek Caputa, dyplom w 1990 r. na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie: *Konserwacja gwaszu W. Radzikowskiego „Mordowanie włościan unickich przez wojsko rosyjskie w Pratulinie celem nawrócenia na prawosławie” 1840*; promotor: st. wykl. Jo-

anna Damińska. Praca teoretyczna: *Problem rekonstrukcji (konserwacja gwaszu Walerego Radzikowskiego pt. „Mordowanie włościan unickich w Pratulinie...”)*, promotor: dr Jakub Pokora.



3. C. Cort, „Zwiastowanie”, akwaforta, Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej: MNW). Fragment grafiki: a) przed konserwacją, b) ten sam fragment po konserwacji

3. C. Cort, „The Annunciation”, aquafort, National Museum in Warsaw (further as MNW). Fragment of graphic work: a) prior to conservation, b) after conservation

szej niż oryginał lub zastosowania wąskiego jasnego marginesu wokół uzupełnień, gdyż przeprowadzone próby uznano za niezadowalające estetycznie. Brakujące fragmenty malarstwa uzupełnione zostały w tonacji bliskiej oryginałowi. O wyborze i kształcie dość radykalnej rekonstrukcji zdecydowała więc ostatecznie indywidualna interpretacja oraz wrażliwość konserwatora. Dyplomant przyznaje, że w pewnym sensie współuczestniczy w akcie twórczym autora, starając się zrobić jak najlepszy użytek z kompilacji własnego talentu i wiedzy.

W nieco inny sposób podeszła do problemu rekonstrukcji w swojej pracy dyplomowej Marianna Kowalska², która przeprowadziła w 1995 r. konserwację akwaforty autorstwa Cornelisa Corta pt. *Zwiastowanie*.

Rycina, wykonana w 1571 r. wg fresku Federico Zuccarro z dwóch płyt na papierze czerpanym, stanowi własność Muzeum Narodowego w Warszawie. Akwaforta posiadała duże ubytki papieru, szczególnie w górnych partiach. Założeniem postępowania kon-

serwatorskiego, zgodnie z sugestią właściciela, stało się przywrócenie obiektowi w maksymalnym stopniu warunków ekspozycyjnych. Autor był cenionym rytownikiem, a odbitka graficzna jest jedynym egzemplarzem w Polsce.

Drugi egzemplarz ryciny znaleziono w zbiorach Rijksprentenkabinet w Amsterdamie.

Dyplomantka zdecydowała się na uzupełnienie ubytków rysunku za pomocą odbitki kserograficznej. W tym celu skorzystała ze zdjęć wybranych fragmentów zachowanej w całości innej odbitki. Na odpowiednio dobranym papierze, przygotowanym z bibuły Watman 3, wykonała z nadesłanych zdjęć odpowiednio je skalując, odbitkę kserograficzną. Następnie tak wykonaną rekonstrukcją uzupełniła ubytki papieru. Zarówno odbitka kserograficzna, jak i ton papieru uzupełnień są nieco jaśniejsze od oryginału. W efekcie, przy pełnej precyzji rysunku, której nie udało się osiągnąć w wypadku odręcznego scalenia kompozycji, zachowano dużą czytelność miejsc rekonstruowanych.

2. Marianna Kowalska, dyplom w 1995 r. na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie: *Konserwacja rycin Cornelisa Corta „Zwiastowanie” 1571*; promotor: st. wykl. Ewa

Ważyńska. Praca teoretyczna: *Cornelis Cort — moje osobiste odkrycie*; promotor: dr hab. Jakub Pokora.

Interesujące jest, że dyplomantka posunęła się o krok dalej w ocenie estetycznego wyrazu artystycznego, jaki chciałaby nadać dziełu po konserwacji. Uznała za konieczne dodatkowe odręczne scalenie kolorystyczne niektórych fragmentów, które w zbyt dużym stopniu różniły się od oryginału. Retusz ten został jednak wykonany z wielkim wyczuciem, delikatnymi kreskami, łatwymi do zidentyfikowania jako punktowanie.

Kompilacja tych dwóch technik rekonstrukcyjnych dała bardzo dobry efekt końcowy. Wątpliwości co do fizycznej trwałości odbitki kserograficznej nieco osłabia fakt, że obiekt będzie przechowywany w dobrych warunkach i ze szczególną ostrożnością przez Muzeum Narodowe w Warszawie.

Rekonstrukcja wspomagana komputerowo

Niezwykle interesująca okazała się wykonana w 1995 r. praca dyplomowa Ewy Stiasny. Bardzo wni-

kliwie przeanalizowała ona problemy dotyczące zakresu i miejsca rekonstrukcji w konserwacji na przykładzie konserwowanego obiektu, uzupełniając swój dyplom pracą teoretyczną na ten temat³.

Konserwowany przez nią *Widok Krakowskiego Przedmieścia z Placu Zamkowego* nieznanego autora, został wykonany w 1 połowie XIX w. wg ryciny F. K. Dietricha, farbami olejnymi na zagruntowanym papierze czerpanym. Dodatkowo w partiach przedstawiających architekturę obraz został wyklejony kawałkami słomy, której wyprasowane łodygi zostały ułożone w rodzaj mozaiki mogącej przypominać intarsję. Obraz, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, trafił do konserwacji w bardzo złym stanie. W trakcie prac trzeba była rozwiązać szereg problemów, jednakże ja pragnęłabym skoncentrować się na samej jego rekonstrukcji.

Obraz posiadał nie tylko rozległe ubytki papieru, ale także duże ubytki słomy w partii architektury, które

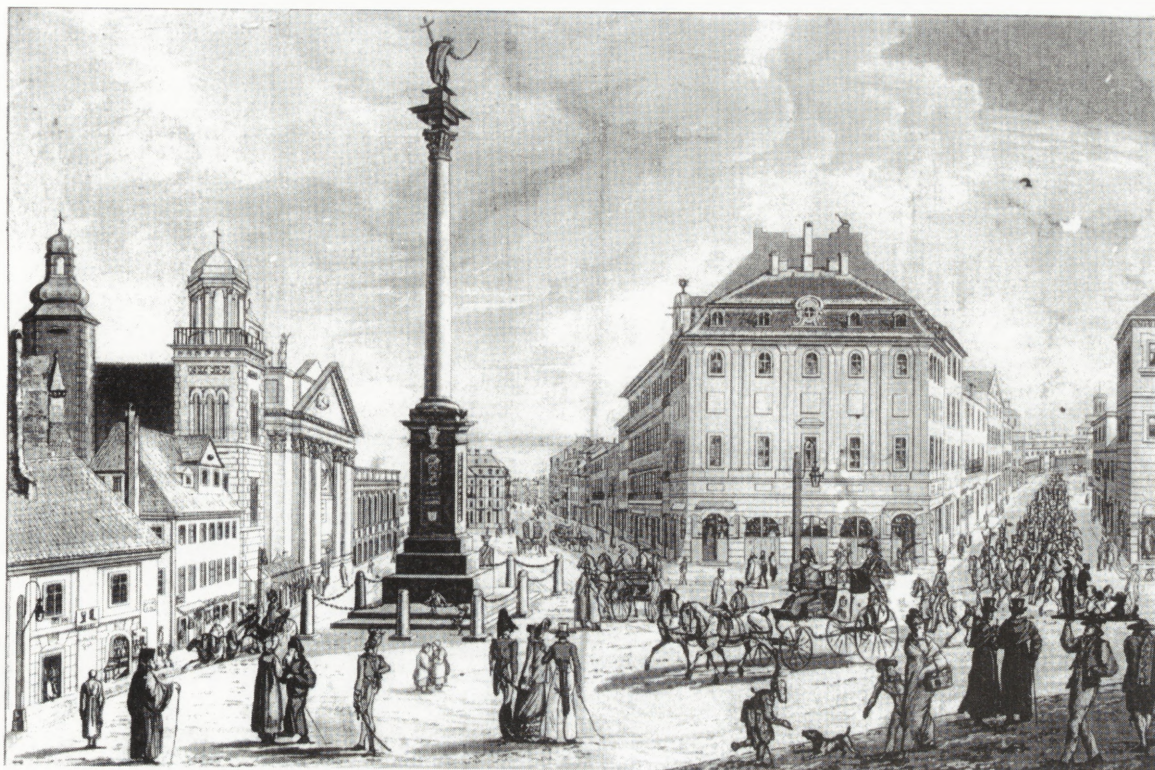


4. „Widok Krakowskiego Przedmieścia”, olej na papierze, fragmenty wyklejane słomą, MNW. Lico obrazu w trakcie konserwacji. Fotografię obiektu w takim stanie wprowadzono do pamięci komputera w celu wykonania różnych propozycji rekonstrukcji

4. „View of Krakowskie Przedmieście”, oil on paper, fragments glued with straw, MNW. Face of painting during conservation. Photographs of the object in this particular state were transferred into a computer for the purpose of various reconstruction proposals

3. Ewa Stiasny, dyplom w 1995 r. na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie: *Konserwacja obrazu „Widok Krakowskiego Przedmieścia z Placu Zamkowego” nieznanego autora*; promotor: st. wykł. Joanna Damińska. Praca teoretyczna:

Rekonstrukcja wspomagana komputerowo na przykładzie częściowej rekonstrukcji obrazu „Widok Krakowskiego Przedmieścia z Placu Zamkowego” według ryciny F. K. Dietricha; promotor: st. wykł. Joanna Damińska.



5. F. K. Dietrich, „Widok Krakowskiego Przedmieścia”. Według tej ryciny wykonany został obraz olejny

5. F. K. Dietrich, „View of Krakowskie Przedmieście”. The oil painting was executed according to this illustration



6. „Widok Krakowskiego Przedmieścia”. Propozycja pełnej rekonstrukcji obrazu wykonana przy pomocy komputera

6. „View of Krakowskie Przedmieście”. Proposal of complete painting reconstruction was made with the aid of a computer

odsłoniły podłoże. W miejscach ubytków słomek powstał rysunek, który nie był zamierzeniem autorskim, a jedynie wynikiem działalności pleśni i zabrudzeń. Rysunek ten swoją formą i kolorem dawał jednak wyobrażenie o brakującej części obrazu.

Czym było to dzieło w momencie kiedy trafiło do konserwacji w stosunku do swojej pierwotnej formy? Odnaleziona rycina F. K. Dietricha, wg której wykonano obraz, zdawała się zachęcać do podjęcia daleko posuniętych działań rekonstrukcyjnych. Jak daleko jednak mogły się one posunąć, aby nie naruszyć zabytkowej substancji dzieła? W odpowiedzi na to pytanie dyplomantka wykonała pracę, której charakter istotnie można określić jako „dzieło otwarte”. Zdając sobie sprawę, że ta część pracy, która dotyczy rekonstrukcji, najczęściej wywołuje dyskusje, co do wyboru równoprawnych często rozwiązań, zaproponowała wzbogacenie warsztatu konserwatora o nowe narzędzie pracy, jakim jest komputer.

Koncepcyjna praca konserwatora może być z powodzeniem wspomagana komputerowo, co daje możliwość stworzenia i przestudiowania wielu wariantów rekonstrukcji bez wykonywania prób na oryginale. Niezależnie od wybranego ostatecznie wariantu, wszystkie propozycje mogą zostać wydrukowane i dołączone do dokumentacji. Stworzony w ten sposób zbiór wariantów interpretacyjnych spełnia w najwyż-

szym stopniu kryteria „dzieła otwartego”. Dużym walorem tego rodzaju opracowania jest jego wartość informacyjna, szansa przekazania całego potencjału możliwości zawartych w zniszczonym dziele sztuki. Za pomocą komputera można stworzyć konkretny obraz, a nie tylko opisywać rozwiązania, stworzone w wyobraźni plastycznej konserwatora. Może to być ogromną pomocą w przypadku konieczności konsultacji z innymi osobami lub w pracy zespołowej.

Dyplomantka w pracy teoretycznej przedstawia możliwości, jakie stwarzają programy graficzne do przetwarzania obrazów. Najprostszym zabiegiem jest podłożenie w miejsce ubytków skalającego optycznie koloru neutralnego, który można wybrać zarówno z bogatej palety barw istniejącej w komputerze, jak i z barw obiektu. Jeśli chcielibyśmy stworzyć uzupełnienie rysunku lub grafiki, można wybrać odpowiedni odcień, grubość kreski lub imitować użycie odpowiedniego narzędzia — pędzla, ołówka, gumy.

Istnieje możliwość kopiowania różnych partii obrazu lub fragmetu innych obrazów, odpowiednio skalowanych czy też zmienionych kolorystycznie. Można także oczywiście projektować bryły, tworząc rekonstrukcję obiektów trójwymiarowych.

Jednym słowem, możemy wykorzystać wszystkie możliwości, jakie daje współczesna grafika komputerowa, łącznie z wykonaniem barwnej rekonstrukcji wg



7. „Widok Krakowskiego Przedmieścia”. Obraz po konserwacji

7. „View of Krakowskie Przedmieście”. Painting after conservation

fotografii czarno-białej. Komputer może okazać się także niezastąpiony w pracy nad rekonstrukcją, dla której nie ma jednoznacznej podstawy ikonograficznej i konieczne staje się opracowanie kilku przedstawień zaczerpniętych z różnych źródeł.

Dysponując materiałem, mogącym stać się podstawą rekonstrukcji, dyplomantka przedstawiła dwie propozycje rozwiązań rekonstrukcyjnych, opracowane na komputerze Macintosh Quadra 700 i Macintosh Quadra 840, w programie Photoshop.

Pierwsza propozycja zakładała jedynie położenie koloru neutralnego w miejscach ubytków — ugru w partii ziemi i błękitu w partii nieba; druga — pełną rekonstrukcję warstwy malarskiej oraz pasemek słomy w partii architektury. W ramach tej rekonstrukcji odtworzona została także hipotetyczna grupa trzech postaci w centralnej części obrazu. Możliwość istnienia tej grupy przed zniszczeniem sugeruje kompozycja F. K. Dietricha, wg której obraz został namalowany. Grupę zrekonstruowano na podstawie postaci widniejących na obrazie, zmieniając niektóre proporcje, kolorystykę lub tworząc lustrzane odbicie. Wykonano także retusz końcowy, wykorzystując opcje imitujące użycie pędzla i ołówka.

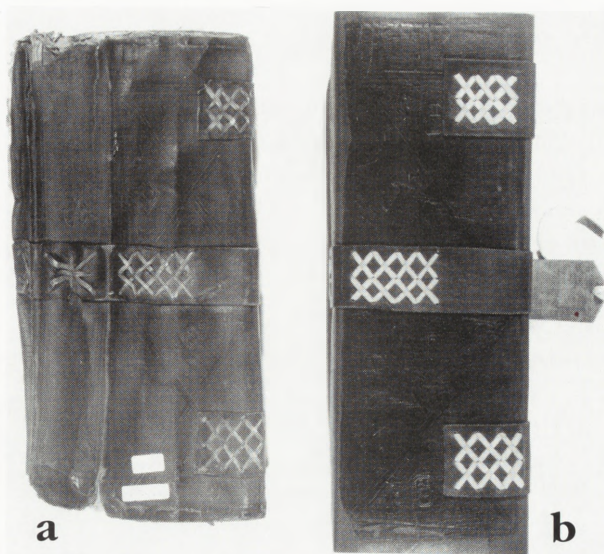
W rezultacie dokonano bardzo interesującego zestawienia dwóch skrajnych możliwych rozwiązań estetycznych: purystycznego oraz pełnej, daleko idącej rekonstrukcji. Po dokładnej analizie symulacji, dyplomantka nie zdecydowała się jednak na żadne z tych rozwiązań. Wybrała rozwiązanie pośrednie, zakładające częściową rekonstrukcję. Prace, przeprowadzone ostatecznie na oryginalnym dziele, objęły naśladowczy retusz nieba, ziemi oraz dokończenie postaci. Nie zrekonstruowano pasemek słomy ani grupy trzech postaci w partii centralnej, gdyż ryciny Dietricha nie uznano za całkowicie satysfakcjonujący materiał, na którym można by było oprzeć rekonstrukcję. *Widok Krakowskiego Przedmieścia* nie jest bowiem wierną kopią tej ryciny, a jedynie bardzo swobodną jej transpozycją, w której grupa centralnie umieszczonych postaci mogła, ale wcale nie musiała się znajdować.

Zawarta w dokumentacji, w postaci symulacji komputerowej, informacja o prawdopodobnym wyglądzie obrazu, stanowi wartość samą w sobie — nawet jeśli jej autentyczność nie jest całkowicie wiarygodna, bowiem „...im bardziej struktura będzie wieloznaczna (...), tym bardziej zwiększa się informacja, nieograniczone bogactwo możliwych znaczeń...”⁴

Rekonstrukcja dzieł sztuki posiadających wartość użytkową

Innego typu problemy wiążą się z rekonstrukcją dzieł, które oprócz wartości artystycznej, posiadają

4. Umberto Eco, *Dzielo otwarte*, Warszawa 1994, s. 175. Eco, opierając się na teorii informacji omawia jej znaczenie dla sztuk wizualnych. Informacja, wg Eco, nie musi być rozumiana jednoznacznie. Informację należy rozumieć jako otwarcie ciągów możliwości.



8. „*Rationes Frumentorum Parochialis...*”, rękopis na papierze oprawny w skórę, MNW. Stan: a) przed konserwacją, b) stan po konserwacji

8. „*Rationes Frumentorum Parochialis...*”, manuscript on paper, leather binding, MNW. State: a) prior to conservation, b) after conservation

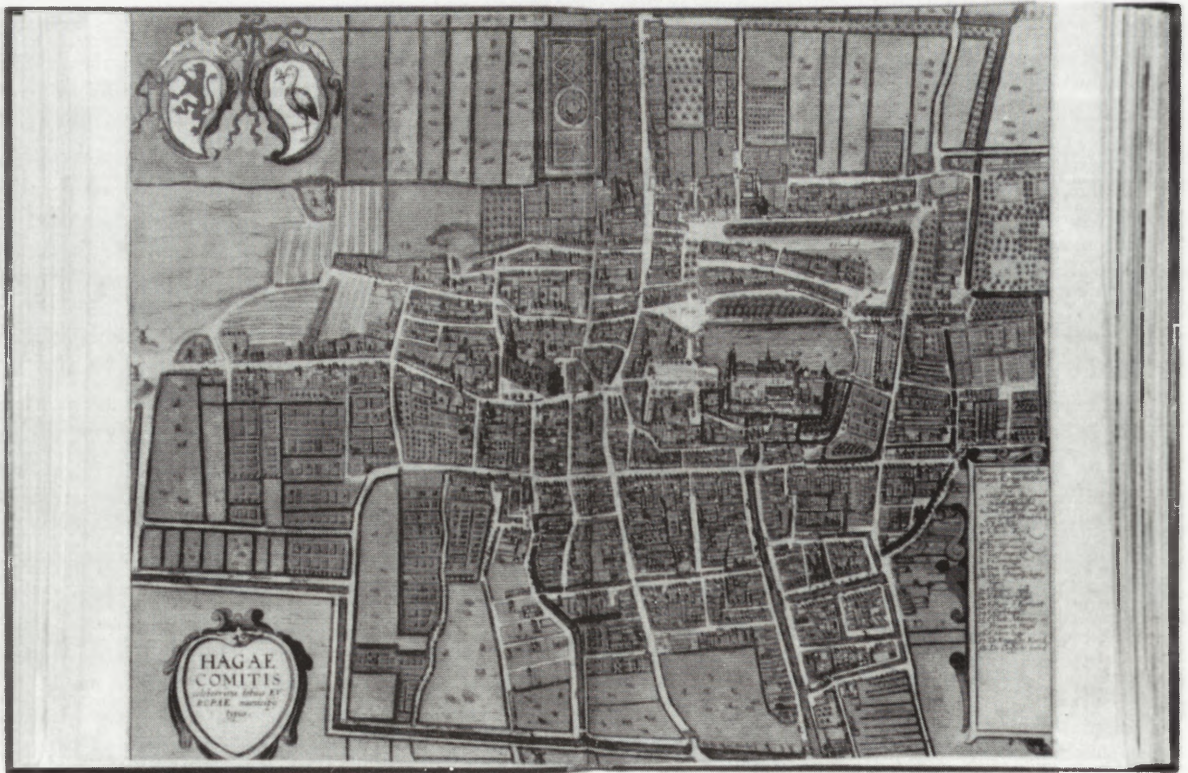
także wymiar użytkowy. Klasycznym przykładem takich dzieł mogą być oprawne książki — stare druki, rękopisy lub albumy. Posiadają one oprócz szaty graficznej lub rysunkowej, skomplikowaną nieraz, trójwymiarową konstrukcję, która jest nośnikiem umożliwiającym ich użytkowanie. Nader często, konstrukcja ta nie spełnia w zniszczonym dziele swojej funkcji. Idealnym rozwiązaniem jest oczywiście przeprowadzenie dokładnej i pełnej rekonstrukcji dzieła, bez wprowadzania jakichkolwiek zmian. Zdarza się jednak, że aby przywrócić dziełu funkcję użytkową, konieczna staje się wymiana niektórych jego elementów lub nawet znaczna modyfikacja samej konstrukcji. Alternatywą dla takich działań jest przeprowadzenie konserwacji, której efektem byłoby ograniczenie, a niejednokrotnie całkowite wyłączenie funkcji użytkowej dla zachowania oryginalnego wyglądu dzieła. I jest to, tak jak w przypadku rekonstrukcji, problem złożony, związany z interpretacją dzieła przez konserwatora.

Przykładem niezwykle pieczołowitego odtworzenia struktury oraz przywrócenia dziełu wyglądu jak najbardziej zbliżonego do pierwotnego, jest praca dyplomowa Joanny Ważyńskiej⁵. Przeprowadziła ona w 1995 r. konserwację rękopiśmiennego rejestru dziesięcinnego *Rationes Frumentorum parochialis...*, który powstał w latach 1471–1507. Zapiski wykonano czarnymi atramentami żelazowo-garbnikowymi na papierach czerpanych. Całość znajduje się w skórzanej,

5. Joanna Ważyńska, dyplom w 1995 r. na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie: *Konserwacja kodeksu rękopiśmiennego „Rationes Frumentorum Parochialis (Schweidnitzensis) ab A° 1471 ad A° 1507”*; promotor: st. wykl. Józef Chary-



a



b

9. G. Braun, „Civitates Orbis Terrarum”, atlas widoków miedziorytniczych kolorowanych akwarelą, oprawny w skórę, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego: a) stan przed konserwacją, b) stan po konserwacji

9. G. Braun, „Civitates Orbis Terrarum”, atlas of copperplate views tinted with water colours, leather binding, Warsaw University Library: a) state prior to conservation, b) after conservation

miękkiej oprawie gotyckiej, z prostokątną klapą do zakładania na przednią okładkę. Obiekt jest własnością Muzeum Narodowego w Warszawie.

Charakter zniszczeń kodeksu był złożony. Oprócz zniszczeń bloku książki, które powstały na skutek urazów mechanicznych, zalania wodą i zakażenia mikrobiologicznego, widoczne były zniszczenia spowodowane przez wżery atramentowe⁶. Skóra okładki była silnie skurczona i zdeformowana. Brakowało elementów skórzanego zapięcia oprawy.

W trakcie prac konserwatorskich dyploantka użyła całej dostępnej wiedzy na temat procesów niszczenia zachodzących w obiekcie i na temat metod ich powstrzymywania. Efektem jej pracy było wstrzymanie procesu niszczenia i zabezpieczenie obiektu na przyszłość. Drugim etapem prac było wykonanie rekonstrukcji bloku książki i oprawy. W ramach rekonstrukcji oprawy wstawiono w starą skórę przeguby z nowej skóry, a całość zdublowano na warstwę mizdry (oddzielonej od nowej skóry cielęcej).

Zabieg ten pozwolił na uzyskanie efektu pewnej elastyczności starej i bardzo zniszczonej skóry, a oprócz zalet technologicznych, przyczynił się także do poprawienia wizualnego wyglądu oprawy. Nie udało się jednakże dotrzeć do źródeł, które mogłyby stanowić podstawę do pełnej rekonstrukcji skórzanego zapięcia. Dlatego pas skóry, który był częścią konstrukcji zapięcia przedłużono znacznie, tak aby można było ewentualnie zrekonstruować zapięcie w przyszłości. U końca przedłużonego pasa przymocowano rzemień do owijania oprawy. Powstało w ten sposób tymczasowe zapięcie, którego wymagała konstrukcja okładki. W przyszłości łatwo je będzie można skorygować. Skórzane pasy naszyto na powierzchnię oprawy, powtarzając oryginalny wzór, lecz z użyciem nowego rzemienia.

Zarówno koncepcja jak i realizacja tej rekonstrukcji spełnia kryteria „dzieła otwartego”. „*Istotne dla rzeczy i świata jest zatem to, ażeby ukazywały się jako otwarte (...), aby wciąż obiecywały nam, że zobaczymy jeszcze coś innego*”⁷.

Czasami zdarza się, że aby przywrócić obiektowi funkcję użytkową konieczne staje się dokonanie pewnych zmian w jego strukturze. Warto w tym miejscu wspomnieć o pracy dyplomowej Jacka Tomaszewskiego, który w 1996 r. zakończył konserwację atlasu

Georga Brauna *Civitates Orbis Terrarum — Theatri Praeceptuarum Totius Mundi Urbium Liber Sextus*, wydany w Kolonii w 1617 r.⁸

Atlas, własność Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, zawiera widoki miedziorytnicze miast, kolorowane akwarelą. Oprawa wykonana w skórze cielęcej, ozdobionej nakrapianiem i ślepymi tłoczeniami, była bardzo zniszczona. Skóra na grzbiecie książki była w stanie destrukcji. Szycie książki straciło znaczenie konstrukcyjne, karty albumu były uszkodzone, a w miejscach załamań arkuszy popękane lub osłabione. Miejsca kolorowane nosiły ślady niszczącej działalności jonów miedzi z pigmentów zielonych.

W trakcie starannie wykonanej konserwacji dokonano rekonstrukcji bloku atlasu i oprawy. Wprowadzono pewne modyfikacje konstrukcyjne. Arkusze z widokami miast załamało w innym miejscu niż to było pierwotnie (z przesunięciem ok. 0,5 cm). Ochroniło to osłabione grzbiety kart, ale jednocześnie wprowadziło pewną niekonsekwencję w wyglądzie zestawienia krawędzi kart całego albumu. Dyploant zdecydował się na zastosowanie różnej szerokości fałców, w celu uporządkowania sekwencji kart. Zabieg ten, jego zdaniem, nadał obiektowi znacznie lepszy wyraz estetyczny.

W celu usunięcia różnic w grubości bloku albumu dodano w odpowiednich miejscach wypełnienie. Aby wzmocnić konstrukcję, uszyto blok albumu na 9 zwięzów (pierwotnie blok uszyty był na 4 zwięzy, a 5 było ślepych). Wzmocniono połączenie bloku książki z okładkami. W trakcie rekonstrukcji oprawy konieczna okazała się całkowita wymiana skóry w miejscu o dużym znaczeniu konstrukcyjnym — na grzbiecie książki. Zachowane fragmenty starej skóry wklejono, po ich zakonserwowaniu, w nową oprawę. Wszystkie te zabiegi pozwalają w pełni przywrócić albumowi jego walory użytkowe.

W zupełnie inny sposób trzeba było podejść do rekonstrukcji japońskiego zwoju ściennego, tzw. *kakemono*. Dzieło to zostało zakonserwowane przeze mnie w 1993 r. w ramach pracy dyplomowej i problemy jego rekonstrukcji pozwałam sobie dołączyć do niniejszego zestawienia⁹.

Zwój ścienny można uznać, w pewnym sensie, za rodzaj sztuki użytkowej. W tradycji i kulturze Dalekie-

toniuk. Praca teoretyczna: *Zastosowanie wygotowywania rękopisu na papierze jako metody konserwacji wżerów atramentowych*, promotor: mgr inż. Władysław Sobucki.

6. Wżery atramentowe mogą powstawać pod wpływem działania na papier i pergamin niektórych atramentów żelazowo-galusowych. Efektem tego działania jest przebarwienie, osłabienie, a nawet całkowita utrata własności wytrzymałościowych papieru. Zainteresowanych skomplikowanymi problemami, dotyczącymi przyczyn powstawania i metod powstrzymywania tego procesu odsyłam zarówno do lektury pracy magisterskiej Joanny Ważyńskiej dostępnej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, jak i do publikacji Władysława Sobuckiego w „Biuletynie Informacyjnym Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1994, t. 5, nr 1–4.

7. U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 1994, s. 49. Eco cytuje w tym miejscu M. Merlau-Ponty, *Phenologie de la perception*, Paris 1945, s. 381–383.

8. Jacek Tomaszewski, dyplom w 1996 r. na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie: *Konserwacja atlasu Georga Brauna z 1617 r. „Civitates Orbis Terrarum — Theatri Praeceptuarum Totius Mundi Urbium Liber Sextus”*; promotor: st. wykł. Joanna Damięcka. Praca teoretyczna: *Techniki zdobienia opraw XVII w.*; promotor: prof. dr hab. Jakub Pokora.

9. Weronika Liszewska, dyplom w 1993 r. na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie: *Konserwacja japońskiego zwoju pionowego ściennego, zawierającego drzeworyt Katsushika Hokusai'a pt. „Człowiek z latarnią”*; promotor: st. wykł. Joanna

go Wschodu tego typu dzieła nie są stale eksponowane w formie rozwiniętej, lecz tylko okresowo, poza tym przechowywane są w formie zwiniętej.

Konserwowany zwój zawiera kolorowy drzeworyt odbity na papierze, zatytułowany *Człowiek z latarnią*, w oprawie jedwabnej. Autorem drzeworytu, powstałego w latach 30-tych XIX w. jest Katsushika Hokusai, będący jedną z najciekawszych osobowości artystycznych swoich czasów. Jego sztuka wywarła ogromny wpływ na malarstwo europejskie.

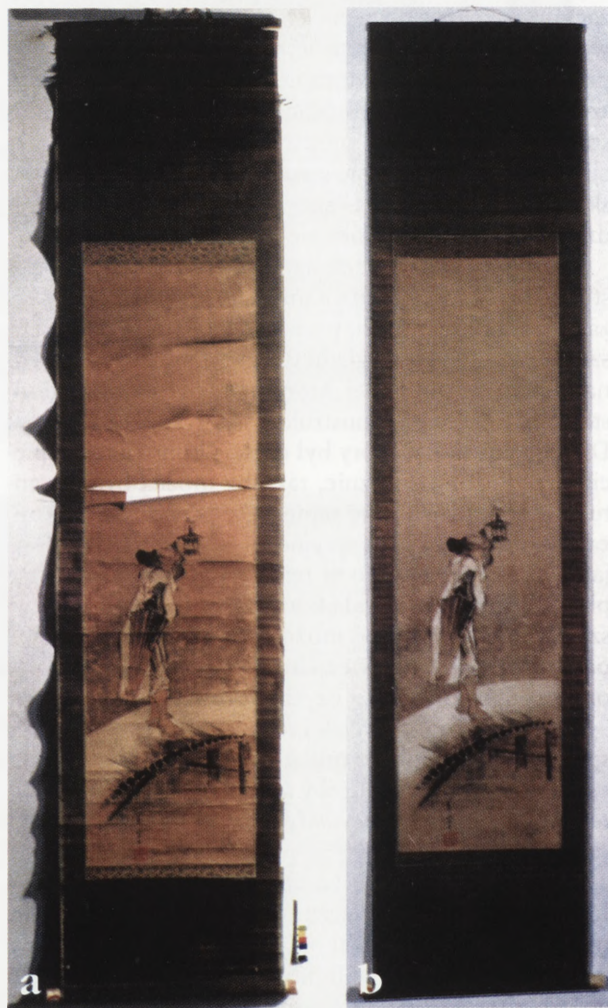
Dzieło, będące obecnie własnością Muzeum Narodowego w Warszawie, było przed konserwacją w stanie destrukcji. Zwój posiadał szereg pęknięć poprzecznych na całej swojej powierzchni. Niektóre z nich przechodziły na wskroś, inne dotyczyły tylko poszczególnych warstw technologicznych. Warstwa graficzna i powierzchnia lica były miejscami przetarte oraz posiadały wiele drobnych ubytków. Papier był tak kruchy, że odpryskiwał i kruszył się. W chwili, w której zwój trafił do konserwacji, każde jego zwinięcie i rozwinięcie powodowało nowe uszkodzenia.

Duża wartość artystyczna drzeworytu przemawiała za przywróceniem mu za wszelką cenę walorów ekspozycyjnych. Okazało się jednak, że wymaga to podjęcia zasadniczych decyzji co do kształtu rekonstrukcji.

Papier, na którym odbity jest drzeworyt, utracił w procesie starzenia swoje właściwości fizyczne i istniała obawa, że jego zwiększona łamliwość byłaby przyczyną dalszych zniszczeń, w przypadku gdyby obiekt był nadal po konserwacji zwijany¹⁰. Początkowo myślano nawet o wyłączeniu cennego drzeworytu ze zwijanej oprawy. Odrzucono jednak tę koncepcję, podobnie jak i sugestie zmian technologicznych w strukturze zwoju. Zmiany takie mogłyby wprowadzić zmniejszyć ryzyko odkształcania się papieru w trakcie zwijania, ale całkowicie zafalszowałyby oryginalną technologię. W Japonii sztuka formowania i dublowania zwojów posiada swoją długą tradycję i stanowi część bogatej kultury tego kraju. Potraktowano więc zwój jako formę, którą trzeba zrekonstruować wraz z całą strukturą technologiczną.

Drzeworyt, wraz z jedwabną oprawą, zdublowany był na dwie warstwy papierów japońskich. Wszystkie papiery dublażowe wykonane były w znacznym procencie z włókien japońskiej morwy papierowej, co nie zapewniało ich dostatecznej odporności na starzenie. Stopień ich zniszczenia był także bardzo duży. Konieczna okazała się ich wymiana. Zabieg ten usprawiedliwił dodatkowo fakt, że w Japonii jedwabne oprawy i ich dublaże zmienia się zwykle co kilkadziesiąt lat. W tym przypadku oczywiście zachowano i zakonserwowano jedwabną oprawę.

Drzeworyt oddzielono od oprawy i po wykonaniu jego konserwacji — ponownie zmontowano całość, używając nowych papierów japońskich do dublażu zwoju. Zarówno charakter zniszczeń samego drzeworytu, jak i zachowanie oryginalnej technologii impli-



10. Katsushika Hokusai, „Człowiek z latarnią”, drzeworyt w oprawie w formie pionowego zwoju ściennego tzw. kakemono, MNW. Stan obiektu: a) przed konserwacją, b) po konserwacji, c) zwój zwinięty — przed konserwacją

10. Katsushika Hokusai, „Man with Lantern”, wood engraving in the form of a vertical wall scroll, so-called kakemono, MNW. State of object: a) prior to conservation, b) after conservation, c) rolled up scroll — prior to conservation

Damięcka. Praca teoretyczna: *Katsushika Hokusai — jego sztuka i przyczyny zniszczeń drzeworytów znajdujących się w zbiorach polskich* (film wideo); promotor: st. wykł. Michał Hilchen.

10. Badania potwierdziły, że papiery wykonane z włókien morwy papierowej „kozy” ulegają w procesie starzenia badzo szybkoemu

zakwaszeniu. Dodatek celulozy ze słomy ryżowej także znacznie obniża jakość papieru drzeworytu. Papiery te wykazują szczególnie małą odporność na zginanie (R. Rudniewski, W. Sobucki, *Charakterystyka papierów japońskich Japico i Vang*, „Ochrona Zabytków” 1991, nr 1, s. 29–33).

kowało konieczność takiego sposobu przechowywania, który zabezpieczyłby dzieło przed urazami przy zwijaniu.

Efektorem rekonstrukcji stało się całkowite wyłączenie użytkowej funkcji dzieła na rzecz zachowania jego pierwotnej formy. Zaproponowano taki sposób przechowywania, który nie wymaga zwijania zwoju oraz znaczne ograniczenie czasu ewentualnego eksponowania. Pozwoli to na zachowanie tego pięknego drzeworytu przez dalsze lata w jak najmniej zmienionym stanie.

Przedstawione tu zestawienie rozwiązań rekonstrukcyjnych ograniczone jest wyłącznie do kilku wybra-

nych prac dyplomowych, wykonanych w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki. Każda z tych rekonstrukcji, zbliżając prawdopodobnie wyraz artystyczny dzieła do zamysłu autora, nadała mu jednocześnie nowe, kolejne oblicze. Można by powiedzieć, że paradoksalnie przyczyniła się do nadania dziełu charakteru nieciągłości w czasie, jednocześnie tę ciągłość zachowując.

Ale jak pisał Józef Czapski: „*Sztuka stwarza coś, co jest ponad kształtem rzeczy, chociaż jej znaczenie polega na tym, by zachować kształt rzeczy*”¹¹.

Bibliografia

Althofer H., *Wpływ stylu epoki i względy estetyczne w konserwacji malowideł*, „Ochrona Zabytków” 1965, nr 7.

Chrzanowski T., *Problemy estetyczne w konserwacji zabytków ruchomych*, „Ochrona Zabytków” 1980, nr 2.

Czapski J., *Patrzac*, Kraków 1996.

Diakowska A., *Teoria i praktyka rekonstrukcji na przykładzie malowideł ściennych w kaplicy św. Jakuba w Kościele Mariackim w Gdańsku*, „Ochrona Zabytków” 1988, nr 2.

Eco U., *Dzieło otwarte*, Warszawa 1994.

Furdyna J., *Artystyczne funkcje pracy konserwatora*, „Ochrona Zabytków” 1970, nr 4.

Furdyna J., *Niektóre zagadnienia etyczne w teorii i praktyce konserwatorskiej*, „Ochrona Zabytków” 1972, nr 4.

Jędrzejewski H., *Etyka konserwatorska*, Warszawa 1978, Ośrodek Informacji PP PKZ.

Knaus T., *Próby systematyzowania kryteriów rekonstrukcji*, Warszawa 1973, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków” (dalej: BMiOZ), seria B, nr XXXIV.

Kornecki M., *Granice interwencji i aranżacji konserwatorskiej*, „Ochrona Zabytków” 1976, nr 4.

Marconi B., *Estetyka i etyka w konserwacji*, „Ochrona Zabytków” 1948, nr 1.

Marconi B., *O sztuce konserwacji*, Warszawa 1982.

Marconi B., *Zagadnienia estetyczne w konserwacji papieru i pergaminu*, Warszawa 1969, BMiOZ, seria B, nr XXIV.

Pieńkowska H., *Problemy estetyczne konserwacji malarstwa ściennego we Włoszech*, „Ochrona Zabytków” 1966, nr 2.

Sobucki W., *Konserwacja wizerów atramentowych*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1994, t. 5, nr 1–4 (16–19).

Stankiewicz J., *Problemy rekonstrukcji nadal żywe i aktualne*, „Ochrona Zabytków” 1978, nr 4.

Stawicki S., *Problemy wartości rekonstrukcji zabytków*, „Ochrona Zabytków” 1974, nr 4.

Zalewski W., *Problemy estetyczne konserwacji malarstwa ściennego u progu XXI w.*, „Ochrona Zabytków” 1991, nr 3.

11. J. Czapski, *Patrzac*, Kraków 1996, s. 302. Czapski cytuje w tym miejscu chiński poemat z epoki Song. W kontekście jego rozważań

o sztuce, można uznać, że są to słowa, pod którymi mógłby sam się podpisać.

Assorted Approaches to Reconstruction

Problems of reconstruction are one of the most composite and difficult issues in the art of conservation, and should be examined individually in the case of each subject. The presented reconstruction solutions were conducted as part of diploma studies written in the Chair for the Conservation and Restoration of Old Prints and Graphic Works.

The background of the discussion is composed of reflections inspired by the philosophy of Umberto Eco concerning

the idea of the „open work” and the equal rights enjoyed by various interpretation conceptions, from the viewpoint of the conservation and restoration of a work of art. The examined conservation studies are divided into two categories, owing to the character of the reconstruction — those which restore exhibition merits to the art work, and those which additionally aim at restoring its utilitarian function.