

Iwona Małgorzata Szmelter

konserwator-restaurator

Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki

Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

WSPÓŁCZESNA TEORIA KONSERWACJI I RESTAURACJI DÓBR KULTURY. ZARYS ZAGADNIENÍ



1. Z historii kolekcjonerstwa i opieki nad dziełami sztuki w Polsce; Wincenty Kasprzycki, *Wystawa Sztuk Pięknych w Warszawie, 1828*, obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. P. Ligier.

1. From the history of collecting and protecting works of art in Poland; Wincenty Kasprzycki, *Fine Arts Exhibition in Warsaw, 1828*, painting in the collections of the National Museum in Warsaw. Photo: P. Ligier.

W trakcie próby określenia istoty trudnych problemów konserwatorskich związanych z teraźniejszością, która oddziałuje na wszystkie dziedziny opieki nad dziedzictwem kultury, nie da się uniknąć podstawowych pytań i terminów naukowego poznania, właściwego teorii sztuki. Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury składa się ze złożonych

zagadnień metodologicznych, zawiera koncepcje ochrony dziedzictwa, a jednocześnie uwzględnia realia cywilizacyjne współczesnego świata, w tym zwłaszcza zmienioną sytuację społeczną, zarówno w krajach o uformowanych systemach opieki, jak i w tych będących w transformacji czy ekonomicznym kryzysie.

Ochronie dziedzictwa kulturowego nie jest w stanie skutecznie służyć wyizolowana, a zarazem uprzywilejowana ze względu na znaczenie tego dziedzictwa grupa opiekunów, ale taka, która staje się stroną w otwartym dialogu społecznym i uczestnikiem wspólnych inicjatyw na rzecz opieki nad zabytkami. Dla środowisk zajmujących się profesjonalnie dobrami kultury i pragnących się im poświęcić nie jest to łatwe do zaakceptowania.

Ewolucja zasad ochrony dziedzictwa kulturowego zachodząca w ostatnich latach, poczynając od otwartej orientacji społecznej lat 90. XX stulecia, respektującej różnicowanie kulturowe świata, dziedzictwo materialne i niematerialne – nie podważyła pierwszej nowoczesnej teorii opieki nad zabytkami autorstwa Aloisa Riegla. Waga jego teoretycznych sformułowań, kierunek, cel i metoda są fundamentem nowoczesnego myślenia. Przywoływane są zarówno jego definicja zabytku i opieki nad spuścizną kulturową oparta na relatywizmie historycznym z pocz. XX w., jak i teorie estetyczne Cesarego Brandi z lat 70. ub.w. Są one wplecione we współcześnie głoszoną teorię zrównoważonej konserwacji, zwanej „rewolucją dla wspólnego dobra”¹.



2. Rycina przedstawiająca Rafaela Santi, mianowanego w 1513 r. konserwatorem pontyfikalnym przez papieża Leona X, z *Żywotów Najslawniejszych Malarzy, Rzeźbiarzy i Architektów* Giorgia Vasariego. Fot. archiwum autorki.

2. Illustration presenting Raphael Sanzio, in 1513 appointed the pontifical conservator by Pope Leo X, from: *Lives of the Artists (Le Vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani)* by Giorgio Vasari. Photo: archive of the author.

Opieka nad dobrami kultury już od XVIII w. była w światłych środowiskach odrębnym zawodem w dziedzinie sztuk pięknych. W polskiej tradycji i piśmiennictwie określano ją mianem sztuki konserwacji, współcześnie zaś rozumiana jest jako autonomiczna dziedzina naukowo-artystyczna. Jej wielowiekowy dorobek zniszczyć mogą jednak obecne zaniedbania prawne i nieprzemyślane decyzje administracyjne. Propagowanie idei dialogu społecznego i rozszerzenie edukacji akademickiej w zakresie opieki nad dziełami sztuki o narzędzia komunikacji społecznej wydają się zatem właściwą drogą do uświadamiania społeczeństwu znaczenia dóbr kultury i konieczności należytej opieki nad nimi. Ta pozorna oczywistość i tautologiczny charakter rozważań znikają w konfrontacji z rzeczywistością, która w tzw. czasie amatorów podporządkowana jest chaosowi administracyjnemu i etyce pieniądza².

Zarys problematyki

Celem tej pracy jest przedstawienie konserwacji-restauracji dóbr kultury na szerokim tle historycznym, z uwzględnieniem jej współczesnych uwarunkowań, odniesień do koncepcji filozoficznych i behawioralnych, a także sformułowanie wniosków praktycznych dotyczących realizacji projektów konserwatorskich ze wskazaniem na współczesne ograniczenia.

Podstawę przemyśleń stanowi założenie, że projektowanie procesu konserwatorskiego angażuje wszystkie środowiska związane z opieką nad zabytkami, a konserwator pełni rolę adwokata dóbr kultury. Rozpoznanie obiektu i diagnoza jego stanu należą do profesjonalistów, natomiast koncepcja jego ochrony i projekt konserwacji oznaczają odpowiedzialne i etyczne postępowanie, uwzględniające racje zarówno konserwatorskich, jak i innych przesłanek oraz funkcji, w tym określonych przez użytkowników dziedzictwa kulturowego. Wynika z tego potrzeba przygotowania ważnej i odpowiedzialnej strategii podejmowania decyzji.

Tezę tę wyprowadzam z obrazu tworzonego przez zarówno współczesną teorię, jak i praktykę konserwacji i restauracji dóbr kultury. Nie twierdzę, że zaobserwowane zjawiska są wariantem optymalnym, a nawet więcej, uważam, że począwszy od ostatniej dekady XX w., tworzą one sytuację bardziej skomplikowaną niż kiedykolwiek spotykało to konserwatorów, a zadania przypisywane opiekunom dziedzictwa znacznie się poszerzyły. Dziś musimy odpowiadać na podstawowe pytania: czym jest konserwacja-restauracja dóbr kultury, jaki ma mieć zakres, czemu i komu ma służyć?

Zarysowaną powyżej problematykę o złożonych wyjściowych zagadnieniach postaram się przybliżyć, omawiając następujące zagadnienia: dzieło-obiekt konserwacji, postawy wobec opieki nad dziełami sztuki w ujęciu historycznym, ewolucja sztuki, budowanie wiedzy i technologii konserwatorskich,



3. Kolekcje ruchomych dzieł sztuki przedstawia antwerpski obraz *Galeria kolekcjonera*, autorstwa Fransa Franckena II (1581-1642), olej, deska, z kolekcji Graf von Schoenborn-Buchheim, obecnie w Lichtenstein Museum w Wiedniu.

3. Collections of movable works of art presented in *The Collector's Gallery*, a painting by Frans Francken II (1581-1642) of Antwerp, oil on board, from the collection of Graf von Schoenborn-Buchheim, today: at the Liechtenstein Museum in Vienna.

funkcjonowanie konserwacji-restauracji dóbr kultury jako dziedziny naukowo-artystycznej, ogólne zasady konserwacji i restauracji, regulacje administracyjno-prawne, współczesna rola społeczna opiekunów dziedzictwa kulturowego.

Obiekt konserwacji-restauracji

Obiekty zabytkowe oraz dzieła sztuki nowoczesnej zaliczane do dóbr kultury stanowią przedmiot procesu konserwatorskiego. Dlatego definiowanie konserwacji-restauracji, także we współczesnym jej wymiarze, jest niezwykle użyteczne. Dobra kultury to szerokie spektrum, które obejmuje dziedzictwo kulturowe w jego warstwach materialnej i niematerialnej, od archeologicznych znalezisk i zabytków starożytności, poprzez pamiątki minionych wieków, po współczesne

instalacje. Konserwacja-restauracja, począwszy od XVIII w., w którym wyodrębniła się jako profesja, korzysta z dorobku różnych dyscyplin nauki i sztuki oraz umiejętności wielu specjalistów.

W końcu XIX w. zaczęto używać terminu „wartość”, a jednocześnie pojawił się dezyderat naukowy, by tę wartość badać w obrębie wydzielonej, odrębnej dyscypliny nauki. Z filozoficznego punktu widzenia „wartość dzieła sztuki” jest terminem złożonym. Oznacza cechy określane w zależności od *individuum*, a równocześnie podkreśla, że jest „dobrem”. Należy badać „istotną wartość wszystkich dóbr”. Mówimy zatem, że obiekt ma wartość i jest dobrem³. Proces konserwatorski poprzez zmianę ekspresji obiektu może po konserwacji prowadzić do jego przewartościowania m.in. estetycznego, socjologicznego lub finansowego.



Rozpoznanie dobra kultury – dzieła sztuki czy innego przedmiotu podlegającego konserwacji – jest pierwszym i najważniejszym zadaniem prawidłowego procesu konserwacji-restauracji. Należy zidentyfikować obiekt konserwacji i dać odpowiedź na pytanie dotyczące projektu ochrony jego wartości. O założeniach programu konserwatorskiego decydują m.in. problem autentyczności, walor dawności, kryteria wyboru warstwy chronologicznej (np. zachowanie najstarszego oryginału czy historycznego palimpsestu). Postulatywne poszukiwanie etycznych podstaw opieki nad dobrami kultury ma doprowadzić do obiektywizacji ocen prowadzonej w duchu riegłowskiego relatywizmu historycznego i stworzenia koncepcji konserwacji-restauracji.

Historia opieki nad zabytkami oraz konserwacji-restauracji dóbr kultury

Początki europejskiej konserwacji sięgają czasów starożytnych. Pliniusz i Witruwiusz przywiązywali wagę do oryginalnego przekazu i trwałości dzieł⁴. Termin „sztuka” stanowi odpowiednik łacińskiego *ars* (stąd wł. i hiszp. *arte*, ang. i franc. *art*), który łączy się z greckim *techné*. Poglądy starożytnych dotyczące konieczności ochrony dzieł przed zmiennymi warunkami klimatycznymi świadczą o tym, że idea opieki i konserwacji zapobiegawczej wyprzedzała restaurowanie. Witruwiusz np. radził, aby chronić woskiem

4. W XIX w. zyskały popularność publiczne ekspozycje: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, wystawa w krużgankach kościoła św. Anny w Warszawie, repr. z „Kalendarza Ilustrowanego”, 1871 r. (powyżej), wystawa w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, repr. z „Tygodnika Ilustrowanego”, 1886 r. (obok). Ze zbiorów Muzeum Historycznego w Warszawie.

4. During the nineteenth century increasing popularity was won by public expositions: at the Society for the Promotion of Fine Arts. Display held in the arcades of the church of St. Anne in Warsaw, repr. from: “Kalendarz Ilustrowany”, 1871 (above), at the Museum of Industry and Agriculture, repr. from “Tygodnik Ilustrowany”, 1886 (right). From the collections of the Historical Museum in Warsaw.



partie cynobru w perystylach i innych fragmentach architektury wystawionych na działanie czynników atmosferycznych. Pliniusz natomiast opisał przeniesienie malowideł ściennych.

W ówczesnej restauracji obowiązywał naśladowczy typ naprawy ubytków. Dzieła Apellesa traktowano jednak jako doskonałe i nietykalne. Choć jedno z nich, cenny obraz na desce przedstawiający Afrodytę wyłaniającą się z fal morskich, miało uszkodzenia w dolnej partii, ze względu na szacunek dla talentu artysty pozostawiono je nienaprawione. W takim stanie cesarz August ofiarował je świątyni Cezara⁵.

Na obrzeżach kultury antycznej powstała odmienna w przekazie sztuka wczesnochrześcijańska. Nowe formy artystyczne wypierały poprzednie, wykorzystując wcześniejsze obiekty jako podłoże, budulec lub całkowicie przerobioną materię. Chrześcijaństwo rozwinęło swoisty typ dzieł, związanych z religią i pełniących funkcje *sacrum*. Przeniesiono na te przedmioty tradycje kultu świętych relikwii. Z czasem także dzieła

świeckie, zwane *profanum*, za sprawą uznania dla geniuszu ich twórców stały się podziwiane i czczone.

Średniowieczne traktaty technologiczne – od *De coloribus et Artibus Romanorum* Herakliusza z X w., poprzez *Diversarium Artium Schedula* mnicha Teofila z XII w., po XV-wieczne *Libro dell'arte* Cennino Cenniniego – zawierały liczne opisy używanych przez twórców materiałów, ich stosowania i trwałego zestawiania. Poruszały one problem ich trwałości, nie przedstawiały jednak wprost idei ochrony przedmiotów sztuki, podobnie jak nie definiowały samej sztuki. Dopiero w XVI w. Giorgio Vasari wprowadził w odniesieniu do *arti del disegno* pojęcie sztuk opartych na rysunku.

W epoce renesansu, gdy wzrosło zainteresowanie dziełami antycznymi, do ich konserwacji zatrudniano artystów, mając nadzieję, że talent i sława twórców przydadzą im blasku. Konserwatorem Rzymu mianowano wówczas Rafaela Santi, który od 1513 r. pracował jako konserwator pontyfikalny dla papieża Leona X.



5. Obraz *Sala Lorda Elgina* autorstwa A. Archera, 1819 r., przedstawia dyskusję nad *restauro conservativo* (ograniczenie zabiegów konserwatorskich do minimum) odbywającą się przy marmurach lorda Elgina przywiezionych z Partenonu. W tle *Dionizos*, fryz partenoiński. Fot. archiwum autorki.

5. *The Lord Elgin Showroom*, a painting by A. Archer, 1819, presenting a discussion on *restauro conservativo* (a limitation of conservation to a minimum) conducted next to the collection of the Lord Elgin marbles brought from the Parthenon. In the background: *Dionysus*, a Parthenon frieze. Photo: archive of the author.



6. *Dionizos*, rzeźba ze wschodniego przyczółka Partenonu, Grecja, 438 r. p.n.e.; współczesna ekspozycja marmurów lorda Elgina w British Muzeum w Londynie w duchu *restauro conservativo*. Fot. archiwum autorki.

6. *Dionysus*, sculpture from the eastern pediment of the Parthenon, Greece, 438 B. C.; contemporary exposition of the Lord Elgin marbles at the British Museum in London, maintained in the spirit of *restauro conservativo*. Photo: archive of the author.

Spuścizna starożytnego Rzymu miała być świadectwem wielkości jego obywateli oraz świetności ich umysłów, dlatego do jej zachowania przykładano nie małą wagę. Słusznej idei nie towarzyszyła jednak dobra praktyka, za szlachetnymi intencjami nie szły rzeczywiste umiejętności, a zamierzonym celom i przyjętym kryteriom estetycznym nie mogła sprostać wiedza technologiczna i konserwatorska. Termin *accosciatura* zwyczajowo stosowany w okresie *quattrocenta* dotyczył napraw, aranżacji dzieł, oczyszczanie określano jako *rifiorire* albo bardziej pospolicie jako mycie – *lavare*. Określenie prac Benozzo Gozzoli przy fresku Maesta w San Gimignano jako restauratorskich zawarte było w inskrypcji z 1466 r. Ówczesna restauracja ma jednak znamiona renowacji w dzisiejszym znaczeniu tych czynności⁶.

Do konserwacji używano materiałów artystycznych, typowych dla ówczesnych przedsięwzięć twórczych, co niekiedy wywoływało żałosne konsekwencje. Smarowanie odwrocia obrazów farbami, minią, bielą ołowianą czy pokostem niszczyło w płótnach celulozę. Drastyczne w skutkach metody czyszczenia obrazów ługiem czy popiołem doprowadziły do wielu zniszczeń – nie tylko we Włoszech. Na przykład w Niderlandach w XVI w. doszło w ten sposób do zniszczenia predelli ołtarza gandawskiego wykonanej w technice temperowej. Zdumiewająca okazała się niekonsekwencja Leonarda da Vinci,

uważanego za artystę przypisującego technologii istotne znaczenie oraz twórcę metody ochrony drewna przed szkodnikami za pomocą sublimatu. Zastosowanie przez niego nietrwalej techniki narażo na degradację słynną *Ostatnią Wieczerzę*.

W XVII i XVIII w. artyści opiekowali się książęcymi i królewskimi kolekcjami. W Polsce Jan Tretko doglądał kolekcji obrazów Jan III Sobieskiego⁷, Vincente Carducho czynił to na dworze hiszpańskim, Teniers Młodszy – we Flandrii, Frans Haals – w Holandii, Hans von Aachen – w Pradze⁸. Zajmowali się też naprawami, swobodnie rekonstruując ubytki.

Powołanie we Francji w 1648 r. akademii kształcącej artystów stało się pretekstem do szerokiej dyskusji o sztuce i stosowanych w procesie twórczym technikach między zwolennikami ideałów artysty Nicolasa Poussina a rubensistami i kolorystami. W jej toku wzrastał akademicki autorytet technologa malarstwa Comte'a de Caylusa. Wówczas też zrodziło się nowożytne technologiczne podejście do sztuki. Zainteresowaniu problemami konserwacji i restauracji często towarzyszyły spory dotyczące konieczności podejmowania interwencji bądź jej zaniechania. Cenne źródło informacji o zwyczajach malarzy, metodach konserwatorskich i materiałach stanowi traktat Teodora de Mayerna, lekarza, malarza amatora i wybitnego miłośnika sztuki, powstały na podstawie jego zapisów obejmujących lata 1620-1646⁹.

7. Współczesna kopia kolorystyki Partenonu, odtworzonej na podstawie identyfikacji pigmentów i spojów na zachowanych fragmentach; oryginałów w duchu *restauro conservativo* nie rekonstruowano w partiach polichromii. Fot. archiwum autorki.

7. Contemporary copy of the colours of the Parthenon recreated upon the basis of an identification of the pigments and binding material in the preserved fragments; the originals, maintained in the *restauro conservativo* spirit, were not reconstructed in the polychrome parts. Photo: archive of the author.



Restauratorami było także wielu znanych artystów włoskich – Annibale Carracci, Pietro della Vecchia, Giovanni Battista Pittoni, Francesco Fontebasso. Odnawianiem zabytków zajmowali się również liczni przeciętni artyści, utrzymujący się ze zleceń kolekcjonerów. Ci ostatni byli niekiedy inicjatorami zmian formatów, manipulacji handlowych dopuszczających nawet wykrawanie poszczególnych scen z większych obrazów czy podrasowanie dzieł sztuki w celu przypisania ich autorstwa bardziej cenionym twórcom. Tę nadmierną swobodę restauratorów i ich protektorów spowodowało spopularyzowanie w XVII w. dekoracyjnej roli dzieła sztuki, konserwstwa i kolekcjonerstwa oraz obrotu handlowego sztuką. Pozbawiona rąk antyczna *Diana z Arles* przekształcona została wówczas w *Wenus z jabłkiem*

Parysa w prawej dłoni i zwierciadłem w lewej. To nowe dzieło miało zdobić galerię lustrzaną w Wersalu. Koneserzy nie śmieli krytykować monarchy, opinia publiczna nie liczyła się, a zatem transformacja antycznego zabytku w rzeźbę w stylu wersalskim nie wywołała żadnej reakcji.

Pojęcie „sztuka” w dzisiejszym rozumieniu wywodzi się z XVIII-wiecznych prądów intelektualnych, podobnie jak określenia „kultura” i „dziedzictwo”¹⁰, w co współczesnemu odbiorcy wartości kulturalnych trudno jest uwierzyć. Wówczas też wyodrębniła się profesja opiekuna sztuki – konserwatora (w obszarze anglojęzycznym i na terenie Niemiec) lub restauratora (w obszarze frankońskim). Różnice znaczeniowe tych pojęć są pochodną specyfiki języka i odmienności kulturowych.



8. XIX-wieczny obraz przedstawiający dyskusje wokół zasadności neoklasycyści uzupełnień antycznych rzeźb, w tle *Grupa Laokona* zrekonstruowana wówczas w duchu *restauro integrativo* (uzupełnienie brakujących elementów). Fot. archiwum autorki.

8. Nineteenth-century painting depicting a discussion on the purposefulness of Neoclassical supplements of classical sculptures; in the background: The *Laocoon Group* reconstructed at the time in the *restauro integrativo* spirit (a supplementation of the missing elements). Photo: archive of the author.



9. Okładka katalogu wystawy „Oczyszczone obrazy”, która odbyła się podczas spotkania międzynarodowej komisji w National Gallery w Londynie w 1947 r. Wykorzystano w niej XVIII-wieczną grafikę W. Hogartha *Czas zadymia obraz*, nawiązując w ten sposób do historycznych zarzutów dotyczących zniszczenia kolekcji przez konserwatorów w trakcie usuwania werniksów. Fot. archiwum Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie (WKiRDS).

9. Cover of catalogue of the “Cleaned Pictures”, exhibition held during a meeting of an international commission at the National Gallery in London in 1947. The cover featured the eighteenth-century graphic work by W. Hogarth: *Time Smoking a Picture*, in this way referring to historical accusations concerning the destruction of collections by conservators removing varnish. Photo: archive of the Department of the Conservation and Restoration of Art Works at the Academy of Fine Arts in Warsaw (WKiRDS).

Światło środowiska koneserów i miłośników sztuki poczęły gardzić imitacyjnymi rekonstrukcjami i niepotrzebnym upiększaniem. Cenili dzieła oryginalne, uzupełnień zaś nie tolerowali, nawet gdy były one wykonane po mistrzowsku i trudne do zauważenia. Uważali, że „restaurować znaczy wykonać te części, których brakuje lub są zniszczone z powodu wieku lub wypadku, lecz odnowić jedynie w rozsądny sposób”¹¹.

Ocena pracy Carlo Maratty, słynnego konserwatora, wykonanej przy restauracji *Historii Psyche* Rafaela ukazała ewolucję poglądów i zasad opieki nad dziełami sztuki. Dokonania Maratty, który kierował restauracją pontyfikalną, oceniane były pozytywnie. Kiedy jednak położył rozległe nowy niebieski kolor na szerniałym błękitcie tła wspomnianego obrazu uznano to za beczeszczenie dzieła. Jonathan Richardson, wprowadzając zasady dobrego gustu i koneserstwa dla XVIII-wiecznych dżentelmenów (*connoisseurship*), stwierdził, że Maratta, retuszując, a miejscami nawet przemalowując dzieło Rafaela, zniszczył je bardziej, niż uczyniłby to czas. Marattę publicznie oskarżono o pogłębienie kolorów obrazu Rafaela, dając tym samym wyraz nie tyle indywidualnym odczuciom, ile przekonaniom dotyczącym zasad restauracji. Krytycy nie uwzględnili jednak wszystkich okoliczności. Jeśli bowiem Maratta dążył do scalenia kolorystycznego nieba w nieodwracalnie poczerniałym malowidle Rafaela, nie mógł postąpić inaczej. Ten przykład dowodzi, że przesłanki decyzji konserwatorskich pozostają niekiedy niezrozumiałe, a restauracja dzieł wielkich mistrzów podlega wnikliwej kontroli. I bywa ryzykowna, co pozostało aktualne do dzisiaj.

Powstawanie w dobie oświecenia coraz liczniejszych zbiorów, kolekcji i muzeów przyczyniło się do wykształcenia zawodu restauratora, którego specyfika tym różniła się od niezależnej działalności artystycznej, że jego twórczy charakter podporządkowany został konserwowanemu dziełu. Oddzielenie

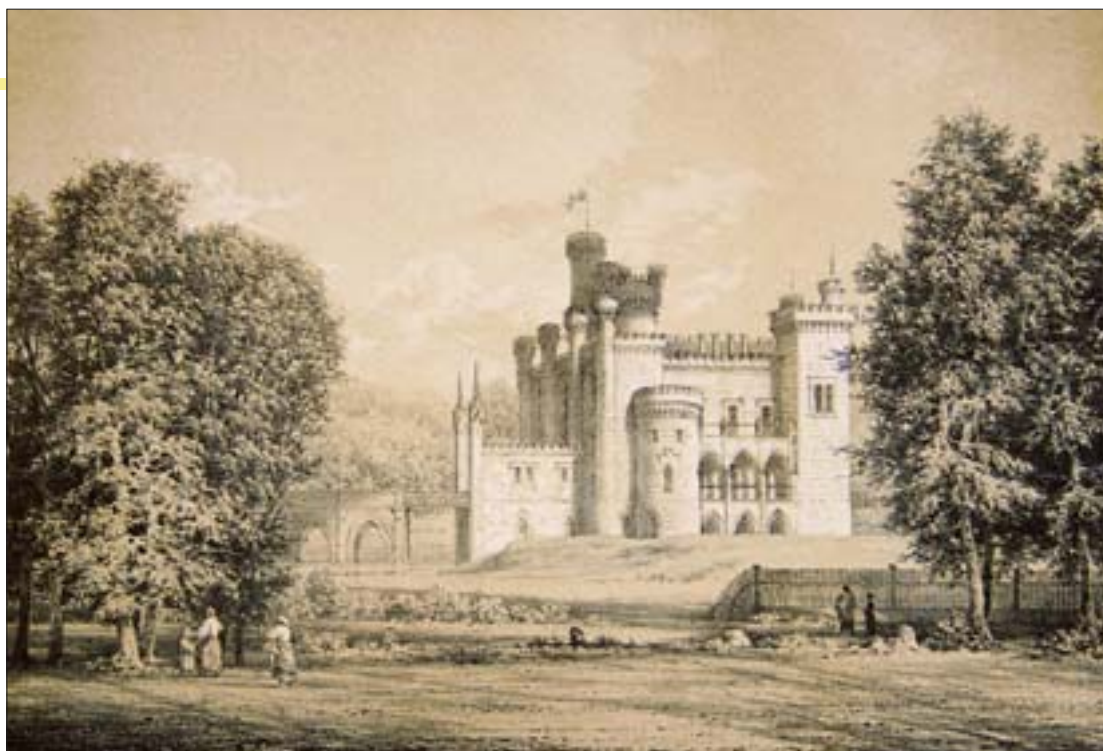
10. Domek gotycki w Puławach, pierwsza publiczna kolekcja muzealna w Polsce otwarta przez Izabelę Czartoryską. Fot. archiwum Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków (KOBiDZ).

10. Gothic cottage in Puławy, the first public museum collection in Poland opened by Izabela Czartoryska. Photo: archive of the National Centre for Historical Monument Studies and Documentation (KOBiDZ).



11. Rycina przedstawiająca zamek w Kórniku mieszczący kolekcję rodziny Działyńskich. Fot. archiwum KOBiDZ.

11. Illustration showing Kórnik Castle which houses the collection of the Działyński family. Photo: KOBiDZ archive.



w XVIII w. kreacji artysty i kanonu działań restauratorskich było zasługą opata Luigi Crespiego¹², który poddał ostrej krytyce zeszpecenie licznych dzieł malarstwa ściennego w budynkach sakralnych. Wiele ówczesnie podziwianych „popisów” konserwatorskich dziś oceniamy surowo. Zawód tzw. *estrattystów* polegał na ekwilibrystycznym przenoszeniu malowideł na nowe podłoże, mające odmienny charakter. W opublikowanym w 1757 r. przez Antoniego Pernetę leksykonie malarstwa zawarto m.in. opis umiejętności konserwatora Roberta Picaulta dotyczących transferu malowideł, który w Pałacu Luksemburskim w Paryżu wystawił obraz *Charitas* Andrei del Sarto, przeniesiony wraz z zaprawą na płótno, zaś obok dzieła umieścił deski, stanowiące pierwotnie jego podłoże¹³. Wyczynem tym Picault przewyższył włoskich restauratorów. Wirtuozerskie pod względem technicznym *strappo* – transfery malowideł, *marouflage* – przyklejenie obrazu na płótnie na sztywne podłoże czy bezzasadne rozwarstwianie dzieł oceniamy dziś negatywnie z punktu widzenia etyki konserwatorskiej, która zakłada integralność wszystkich warstw dzieła sztuki wraz z jego historycznym podłożem¹⁴. Uznanie budzą za to do dziś zabiegi *stacco a massello* – zdejmowanie malowideł wraz z tynkiem w taki sposób, aby charakter powierzchni dzieła pozostał niezmienny, jak też „tajemne umiejętności”, takie jak dublowanie obrazów, retusze w miejscach ubytków warstwy malarskiej. Zabiegi te mieszczą się we współczesnym kanonie dobrej praktyki.

Koneserzy malarstwa weneckiego wyrażali uznanie dla profesjonalizmu angielskiego restauratora Pietro Edwardsa. Uważali, że arcydzieła Veronesa, Tintoretta, Tycjana odradzają się pod wpływem jego zręcznych zabiegów. Edwards wykonywał konserwacje bardziej jak uczyony niż artysta, korzystając z zasobu wiedzy różnych dyscyplin nauki, w tym

chemii. Dzięki temu obrazy nie tylko odzyskiwały świetność, ale także były zabezpieczane przed czynnikami niszczącymi. W 1777 r. opublikował on w swojej pracy *Capitolato* zasady postępowania z obrazami. W podejściu do takich kwestii, jak ograniczenie retuszu jedynie do ubytków malowidła, usuwanie przemałówek, stosowanie materiałów niekorodujących można je uznać za pionierskie¹⁵. Stanowiły pozytywny punkt odniesienia, a zarazem ewenement na tle powszechnie świadczonych w tym zakresie usług, będących z reguły odbiciem gustu zlecającego i nie zawsze dużych umiejętności wykonawcy.

Kolekcje publiczne i muzea, które powstawały w Europie w XVIII w., miały różny rodowód. We Florencji wielowiekowe zbiory Medyceuszy otwarto dla publiczności w 1743 r., kolekcje prywatne i dary legły u podstaw otwartego w 1753 r. British Museum. W Polsce pierwszy projekt publicznego muzeum przygotował na polecenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego Stefan Chardon de Rieule. W 1775 r. Michał Mniszech w projekcie *Myśli względem Musaeum Polonicum* wskazał perspektywę krzewienia oświaty i postępu w służbie ojczyzny. Do formułowania nowoczesnej myśli konserwatorskiej przyczynił się Ignacy Krasicki, broniąc piórem literata i publicysty tożsamości gotyckich budowli¹⁶. Chronił także, jako biskup warmiński, swą siedzibę w Lidzbarku Warmińskim przed antyrestauracją. Preromantyczny stosunek do przeszłości znalazł odbicie w działalności księżnej Heleny Radziwiłłowej, która w Arkadii Nieborowskiej stworzyła park krajobrazowy, zaś w znajdującym się tam Domu Arcykapłana umieściła swoje zbiory. Ideę patriotycznych kolekcji „starożytnych” zrealizowała na początku XIX w. księżna Izabela Czartoryska, budując muzeum w Puławach, a także, w 1. poł. XIX w., rodzina Działyńskich w Kórniku.



12. Prezentacja nowych metod konserwacji i restauracji *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki. Na zdjęciu z 1949 r. od lewej: prof. Jan Zachwatowicz, prof. Bohdan Marconi, Maria Orthwein, Jadwiga Tereszczenko, Gustaw Pilecki. Fot. archiwum WKiRDS.

12. Presentation of new methods of conservation and restoration of *The Battle of Grunwald* by Jan Matejko. On the photograph from 1949 from the left: Prof. Jan Zachwatowicz, Prof. Bohdan Marconi, Maria Orthwein, Jadwiga Tereszczenko, Gustaw Pilecki. Photo: WKiRDS archive.

Wyważona dotychczas atmosfera debat o opiece nad sztuką nabrała temperatury i stronniczości pod wpływem wydarzeń politycznych. W porewolucyjnej Francji, gdy w Luwrze w 1792 r. udostępniono obywatelom zbiory dzieł sztuki królów francuskich, powstał gwałtowny spór o procedury decyzyjne przy konserwacji-restauracji obrazów. Po raz pierwszy ujawniła się dramatycznie zmienna polityka wobec zabytków. Określał ją wówczas m.in. Jean-Baptiste-Pierre le Brun, wspierany na forum publicznym przez malarza Louisa Davida. Powoływano komisje, które na przemian bądź popierały wolność decyzji w postępowaniu konserwatorskim, bądź przywracały prymat naukowym faktom. Tak jak miało to miejsce w 1800 r., podczas restauracji *Madonny di Foglino* Rafaela, która przywróciła znaczenie technologicznym argumentom. Spór profesjonalizmu konserwatorskiego z determinantami politycznymi, a także modami na określone postawy od tej pory trwał już

zawsze. Ofiarami tego sporu są dzieła sztuki, przy czym brak stanowczości i autorytetu ich opiekunów należy interpretować jako bezsilność i ich pasywny profil behawioralny. Autorytety moralne, takie jak pisarz Wiktor Hugo, domagały się zgodnego z prawem respektowania priorytetu wartości zabytków jako wspólnego dobra społeczeństwa¹⁷.



13. Prof. Bohdan Marconi, wybitny teoretyk i praktyk-artysta, konserwator Muzeum Narodowego w Warszawie, ratujący obrazy i inne ruchome dobra kultury po II wojnie światowej, pionier nowych technik, twórca warszawskiego Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki przy ASP w 1947 r. Fot. archiwum WKiRDS.

13. Prof. Bohdan Marconi, outstanding theoretician and practician-artist, conservator at the National Museum in Warsaw, salvaged paintings and other movable monuments after the second world war, pioneer of new techniques, founder of the Department of the Conservation and Restoration of Art Works at the Warsaw Academy of Fine Arts in 1947. Photo: WKiRDS archive.

Odpowiedzialność wobec oryginału

Konserwatorzy-restauratorzy zdali sobie sprawę z odpowiedzialności wobec oryginału na przełomie XVIII i XIX w., w czym przejawiała się neoklasycyżna świadomość historyczna. Przykładem może być postępowanie konserwatorskie związane z antycznymi marmurami, m.in. odmienne potraktowanie rzeźb z wyspy Egina i z Partenonu.

Marmury z Eginy pochodzące ze świątyń Ateny, zakupione przez króla Bawarii, poddano w Monachium restauracji zgodnie z wymogami *restauro integrativo*. Wykonywał ją rzeźbiarz Berthel Thorwaldsen, niezwykle starannie dobierając marmury

W 2. poł. XIX stulecia Camille Boito przedstawił syntetyczną teorię opieki nad zabytkami jako świadectwami historii, proponując dostosowanie stopnia prac do epoki, z jakiej dzieło pochodzi. Według niego zabytki antyczne nie powinny być w żaden sposób rekonstruowane, średniowieczne jedynie scalane, bez całościowego odtwarzania, w obiektach późniejszych natomiast może być wykonana rekonstrukcja ubytków w stylu danej epoki, z odróżnieniem partii nieoryginalnych i opisem prac w dokumentacji konserwatorskiej. W 1879 r. zaproponował zestaw norm i przepisów konserwatorskich dotyczących zabytków, w tym głównie architektury. Georg Dehio tak przedstawił podstawową antynomię w ochronie dzieł sztuki:



14. Warszawa. Rynek Starego Miasta w czasie odbudowy. Fot. L. Sempoliński, 1950 r., archiwum KOBiDZ.

14. Warsaw. Old Town market square at the time of reconstruction. Photo: L. Sempoliński, 1950, KOBiDZ archive.

do uzupełnień i zacierając granicę między nimi a oryginalnym materiałem poprzez jednolite wypolerowanie całości. Obecnie oceniamy ten zabieg jako przejaw neoklasycyżnej estetyki. Natomiast marmury Akropolu wywiezione z Partenonu do British Museum przez lorda Elgina potraktowano w Londynie odmiennie, w duchu *restauro conservativo*, ograniczając zabiegi konserwatorskie do minimalnych, niezbędnych czynności. Ten typ prac charakterystyczny jest dla współczesnej prezentacji archeologicznej.

„historyzm XIX wieku prócz swojej prawej córy, opieki nad zabytkami, spłodził także nieprawę dziecię, ideę restauracji. Nierzadko są one ze sobą mylone, a przecież stoją na antypodach. Opieka nad zabytkami chce zachować to, co istnieje, restauracja chce przywrócić coś nieistniejącego. Różnica jest ogromna. Po jednej stronie stoi może uszczuplona, spłowiała rzeczywistość, ale zawsze rzeczywistość, po drugiej – fikcja. (...) Można konserwować tylko to, co jeszcze jest, co »minęło, nie wróci«. (...) Podstawową zaś zasadą jest nie restaurować – lecz konserwować”¹⁸.



15. Zdjęcie rentgenowskie obrazu *Święty Franciszek* El Greco, odnalezionego w jednej z parafii podlaskich. Fot. archiwum M. Orthwein.

15. X-ray of *St. Francis* by El Greco, discovered in one of the parishes in the Podlasie region. Photo: archive of M. Orthwein.

W debatach estetycznych nad ekspresją dzieł dostrzeżono oprócz wartości pamiątkowej także ich historyczność, wartości artystyczne i patynę. W konserwacji malarstwa kwestią sporną było oczyszczanie obrazów. Upodobanie do złotych, ciemniejących z czasem werniksów, tzw. goldtonów, szło w parze z akademizmem w sztuce. Spór estetyczny nie uwzględniał czysto technicznej przyczyny żółknięcia żywic w werniksach. Wkrótce jednak tradycyjny mastyks zastąpiono w nich mniej żółknącą damarą. Przewrót estetyczny w odbiorze sztuki, a także zmiany zasad jej konserwacji dokonały się równoległe ze zmianą gustów estetycznych i zaakceptowaniem żywej kolorystyki malarstwa impresjonistów. Echem tych problemów, mających źródło w upodobaniach, a nie racjach, były artykuły prasowe traktujące o „ożywieniu” oryginalnej tonacji starych obrazów.

Zainteresowanie konserwatorów sztuki nowymi perspektywami naukowymi pobudził znany badacz i konserwator Max von Pettenkofer, publikując rozprawę o regeneracji warstw malarskich, a w 1863 r. patentując metodę regeneracji werniksów¹⁹. Sformułował

on, jako pierwszy, postulat dotyczący potwierdzania skuteczności metod restauratorskich doświadczeniami chemicznymi i fizycznymi. Nadal jednak interpretacja kolorystyki pociemniałych werniksów była źródłem nieporozumień. W 1900 r. w Holandii rozgorzała prasowa dyskusja na temat zabiegów restauratorskich przy obrazie *Straż nocna* Rembrandta. Zostały one ocenione negatywnie, a wykonawcy oskarżeni o zbyt głębokie usunięcie półtonów podczas oczyszczania płótna. Zarzut ponowiono po dokonaniu w 1946 i 1947 r. kolejnych zabiegów czyszczących przy tym obrazie. Autorom prac wytykano groteskową zmianę *Straży nocnej* na „straż dzienną”, co spowodowane zostało rozjaśnieniem tonacji obrazu. Tymczasem znawcy techniki Rembrandta uznali odsłonięcie warstwy oryginalnego malowidła za odkrycie artystyczne i naukowe, poświęcając szczególną uwagę bieli używanej przez artystę. Obraz ten, znany wspólnie jako *Wymarsz strzelców*, był eksponowany w Rijksmuseum w Amsterdamie wraz z publikacjami poświęconymi jego historii, badaniom ikonograficznym, przebiegowi konserwacji-restauracji, a także kontrowersjom wokół oczyszczania²⁰. Wiedzę zdobytą podczas prac konserwatorskich upubliczniono, co miało przyczynić się do świadomego zaangażowania społeczeństwa w ochronę dziedzictwa kulturowego.

W XIX w. badania nad sztuką prowadzone były w ramach estetyki i technologii, bez łączenia przesłanek nawzajem się uzupełniających. Pod koniec tego wieku nastąpiło wyodrębnienie historii sztuki jako nauki o metodycznych zasadach zbliżonych do metodologii historycznej. Różnił je głównie przedmiot badań – dzieła sztuki o szczególnym charakterze.



16. Wieloetapowe odkrywki i testy oczyszczania obrazu *Święty Franciszek* El Greco wykonane przez warszawskie konserwatorki Marię Orthwein i Zofię Bliżińską. Fot. archiwum M. Orthwein.

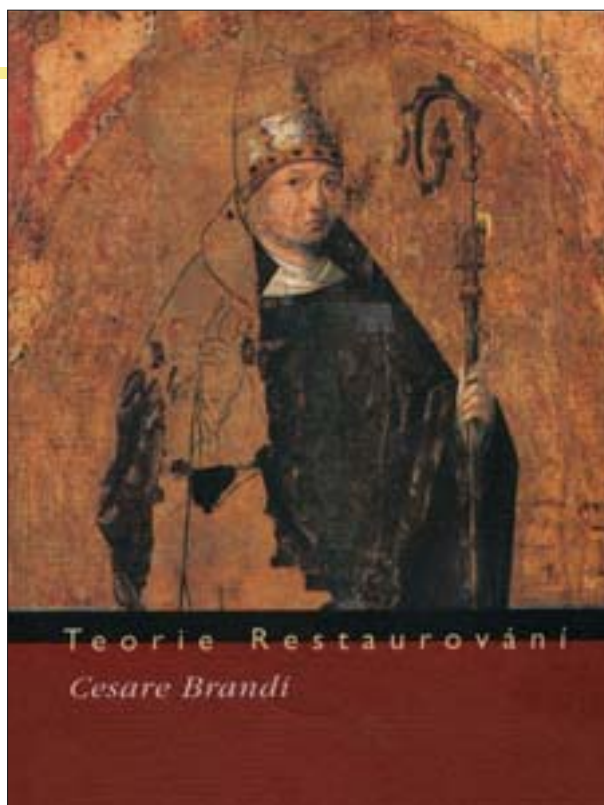
16. Multi-stage uncovering and cleaning test of *St. Francis* by El Greco, conducted by the Warsaw-based conservators Maria Orthwein and Zofia Bliżińska. Photo: archive of M. Orthwein.

Prawda, obiektywizm a naukowa konserwacja

Spuścizna sztuki stała się przedmiotem publicznych debat światopoglądowych od początku XIX w. Trwały filozoficzne spory między romantykami – zwolennikami uczucia a pozytywistami głoszącymi prymat nauki i rozumu. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, francuski architekt i konserwator, sformułował w latach 60. tego stulecia stanowisko oparte na zaufaniu do zdobyczy technicznych swego czasu²¹. Był zwolennikiem purystycznych rekonstrukcji, usuwających nawarstwienia w celu osiągnięcia czystości stylu oraz projektowania uzupełnień „w stylu epoki”. W Anglii takie postępowanie budziło oburzenie. John Ruskin, reprezentujący stanowisko wiekowości i charakter *voicefulness*, przyjęte przez brytyjskie Towarzystwo Zachowania Starożytnych Budowli, w swych pismach prezentował postawę pełną szacunku dla oryginału i jego nawarstwień²². Według niego efekty działania czasu, ujawniające się np. w postaci romantycznej ruiny, były nietykalne.

W końcu XIX w. wypracowano program edukacji konserwatorskiej skodyfikowany przez Aloisa Riegla, austriackiego teoretyka sztuki, oraz Christiana Bullsa z Belgii. Pojawiła się koncepcja prymatu konserwacji nad restauracją, uznana za podstawę nowoczesnej konserwacji zabytków i zakładająca pluralizm norm i wartościowania sztuki. Rezygnacja z jednego ideału, prymatu jednego stylu na rzecz szacunku dla różnych form sztuki oraz „wartości dawności” oznacza w praktyce preferencje do utrzymania zabytku z nawarstwieniami historycznymi jako źródła wiedzy o kulturze i sztuce minionych epok. Takie podejście stanowi do dziś sedno nowoczesnej myśli konserwatorskiej. Alois Riegl postrzegał jako zabytek każdy obiekt o historycznej, artystycznej wartości, z uwypukleniem jego „wartości dawności”²³. Działania Maksxa Dwořaka, ucznia Riegla, który sformułował zasady systemu opieki nad dziełami sztuki, preferowały „konserwację, a nie restaurację”. Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków przedstawione przez Waltera Frodla wprowadzają termin „substancja zabytkowa”, której zachowanie i nienaruszalność postrzega, podobnie jak Riegl, jako najważniejszy aspekt zabiegów konserwatorskich²⁴. Spójność tego systemu pluralistycznych wartości jest traktowana powszechnie jako uniwersalizm ceniący indywidualność dzieła, i to mimo rewolucji w sztuce – pojawienia się fotografii, filmu, sztuki interdyscyplinarnej, antyszuki i całej lawiny XX-wiecznej sztuki różnych mediów²⁵. Twórczość ta, nazwana w połowie XX w. sztuką wizualną, u współczesnych jej odbiorców z trudem znajdowała akceptację i nie mieściła się w przyjętych doktrynach konserwatorskich.

Termin „dziedzictwo”, opisujący wszystkie potencjalne obiekty konserwatorskie, upowszechnił się dopiero w ostatniej ćwierci XX w. Klasyczne teorie



17. *Teoria restauracji* Brandiego w czeskiej wersji; tłumaczona jest na całym świecie, ponieważ czerpie inspirację z tradycji europejskich, począwszy od greckiej filozofii i rewolucji kantowskiej do najbardziej wyrazistych współczesnych myśli XX w. na polu estetyki, hermeneutyki, strukturalizmu, psychologii i percepcji sztuki. 17. Brandi's *Theory of restoration* in Bohemian version. His *Theory* is translated all over the world because took inspiration from the most illustrious tradition of the European culture, starting from the Greek philosophy and the Kantian revolution up to the most original expressions of the contemporary thought of XX century in the field of aesthetics, hermeneutics, structuralism, psychology and art perception.

konserwatorskie określają konserwację jako operację „przywrócenia prawdy”, „prawdziwej natury” lub „integralności”. Trudno jest je zobiektywizować w świetle zmian, jakie zaszły w sztuce. Każdorazowo należałoby określać koncepcję rzeczywistości, kontekst historyczny, oryginalność i autentyzm w duchu relatywizmu historycznego Aloisa Riegla, mimo wpływu ponad stu lat jego myśl nadal odgrywa bowiem kluczową rolę w konserwacji i restauracji dóbr kultury. Jest ona normą w opiece nad dziedzictwem.

Kształtowanie się standardów wiedzy i edukacji konserwatorskiej

Początki edukacji konserwatorskiej w Europie sięgają XIX w. W 1813 r. Jens P. Moel w momencie nominacji na pierwszego restauratora duńskiej Królewskiej Kolekcji Obrazów został wysłany na kilkuletnie studia do renomowanych kolekcji muzealnych, zaś po powrocie formalnie zobowiązany do kształcenia sukcesorów. Dokumenty z 1826 r. informują o programie nauki trwającej pięć lat oraz o zasadach etycznych, estetycznych i praktycznych, którymi winni kierować się przyszli restauratorzy. Zasadach zresztą bliskich współczesnym nam ideom²⁶.

W Polsce pierwszym protektorem kształcenia był Stanisław Kostka Potocki, który, pragnąc zapewnić swojej kolekcji w Pałacu w Wilanowie profesjonalną opiekę, wysłał w 1819 r. na nauki muzeologiczne do Wiednia Jana Feliksa Piwarskiego. Piwarski spełnił pokładane w nim nadzieje i po powrocie w sposób metodologiczny dbał o zbiory²⁷.

Poszczególne kolekcje i muzea kreowały własne tradycje konserwatorskie. W 1830 r. powołano we Francji urząd generalnego inspektora zabytków. Sytuacja w porzoborowej Polsce wpłynęła na późniejsze niż w innych krajach formowanie się służb konserwatorskich. W połowie XIX w. Galicja przodowała w opiece konserwatorskiej dzięki powstaniu w 1848 r. w Krakowie Oddziału Sztuk i Archeologii, opartego na współdziałaniu towarzystw naukowych, szkół artystycznych i uniwersytetu. W zaborze rosyjskim w latach 50. XIX w. powstała Cesarska Komisja Archeologiczna, a pod koniec tego wieku zaktywizował swe działania pruski urząd konserwatorski²⁸.

Wykształcenie konserwatorskie architekci z Europy Środkowej zdobywali od 1907 r. w Wiedniu i Berlinie, a od 1915 r. w Warszawie. Konserwatorzy zabytków ruchomych kształcili się od 1939 r. w Istituto Centrale per il Restauro przy Uniwersytecie La Sapienza w Rzymie. Specjalizację tę poprzedzały studia technologii w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu (od 1934 r.) oraz w Krakowie w Katedrze Technologii Malarstwa pod kierunkiem prof. Jerzego Hoplińskiego (od 1935 r.)²⁹.

W Polsce w 1934 r. zapadła decyzja o lokalizacji pełnych studiów konserwatorskich przy akademiach sztuk pięknych. Została wdrożona w życie bezpośrednio po II wojnie światowej, gdy kraj pragnął wyjść z „szoku ruin”. Kształcenie na poziomie wyższym uruchomiono w trzech ośrodkach – w Toruniu przy Uniwersytecie M. Kopernika (1946) oraz w Warszawie (1947) i Krakowie (1948) przy akademiach sztuk pięknych.



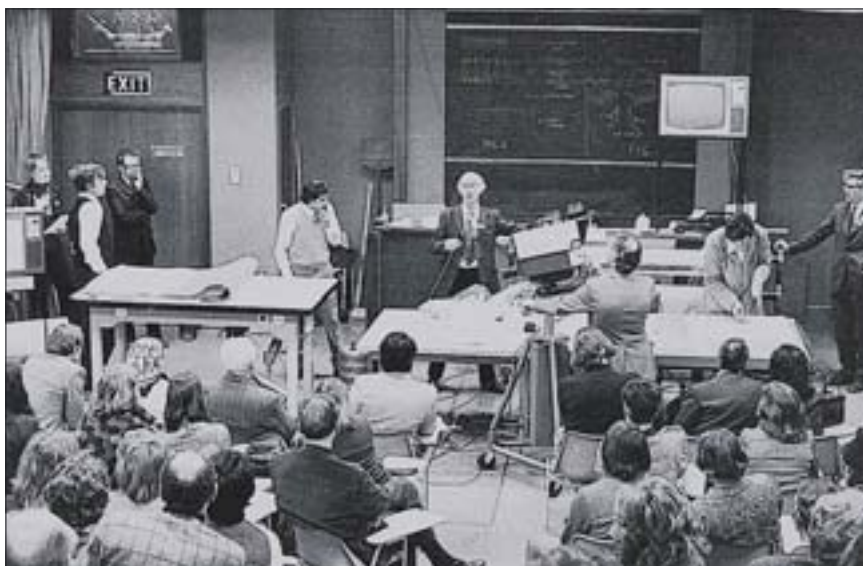
19. Obrady konferencji LACONA 6 w wiedeńskiej siedzibie Akademii Sztuk Pięknych dotyczące laserowej konserwacji dzieł sztuki, wrzesień 2005 r. Zaprezentowano systemy laserowe do czyszczenia, analiz i diagnostyki. Fot. autorka.

19. Debates of the LACONA 6 conference in the Viennese Academy of Fine Arts concerning the laser conservation of works of art, September 2005. Presentation of laser systems used for cleaning, analyses and diagnoses. Photo: author.

Akademizacja nauczania konserwatorskiego w innych krajach przebiegała powoli. W 1997 r. powstała europejska sieć jednocząca kilkadziesiąt wyższych szkół konserwatorskich (ENCoRE), która od

18. Podczas międzynarodowych konferencji konserwatorskich ICOM CC w Greenwich w 1974 r. (na zdjęciu) oraz IIC w Wenecji w 1975 r. sformułowano krytyczną ocenę tradycyjnego dublowania obrazów oraz nowoczesne zasady traktowania tego zabiegu jako ostateczności. Międzynarodowe organizacje konserwatorskie wystosowały apel do praktyków o zaprzestanie dublowania obrazów, poszukiwania nowoczesnych metod wzmacniania struktury obrazu i zabiegów alternatywnych. Fot. archiwum WKiRDS.

18. International conservation conferences: ICOM CC in Greenwich, 1974 (in the photograph) and IIC in Venice in 1975, criticised the traditional doubling of paintings and formulated modern principles of treating this operation as a last resort. International conservation organisations appealed to practitioners to cease doubling paintings and to search for modern methods of reinforcing the structure of the compositions as well as for alternative operations. Photo: WKiRDS archive.



2003 r. w porozumieniu z konfederacją konserwatorskich związków zawodowych (ECCO) postawiła wykonawcom podejmującym prace konserwatorskie bardzo istotny dla jakości konserwacji-restauracji warunek posiadania dyplomu ukończenia studiów wyższych. Pozostaje on w zgodzie z postulatem „ochrony zabytków poprzez ochronę zawodu”, kodeksem etyki, zasadą tzw. dobrej praktyki i zaleceniami unijnej polityki kulturalnej³⁰.

Teorie estetyczne

W poł. XX w. powstałe równolegle w kilku centrach akademickich teorie estetyczne i nowa, naukowa wersja konserwacji opierały się na idei ochrony zabytków w aspektach zarówno historyczno-humanistycznym, jak i techniczno-naukowym oraz na dążeniu do integralności obiektów. Nie podnosiły jednak kwestii wyróżniania w procesie konserwacji elementów dodanych, co współczesny teoretyk i konserwator Paul Philippot uważał za „serce problemów restauracji”, restauracji widzianej z perspektywy nauk humanistycznych³¹. Pojawiły się zatem aspekty pozostające w konflikcie, bo jakże respektować historię, nawarstwienia i jednocześnie nadać obiektowi artystyczną integralność, nie stosując oznaczenia elementów dodanych przez konserwatora.

Rozwiązania tego konfliktu poszukiwali Cesare Brandi i Umberto Baldini, włoscy teoretycy konserwacji. Postulowali stosowanie odróżniania uzupełnień ubytków od oryginalnych partii obiektu. Brandi w opublikowanej we Włoszech w 1963 r. *Teorii restauracji* stwierdził, że uprawnione są tylko zabiegi konserwatorskie przeprowadzane z użyciem szerokiego spektrum technik naukowych i odróżnialne od oryginału. Kierował swe uwagi do konserwatorów, krytyków i historyków sztuki, do wszystkich, którzy – łącząc naukę z praktykę – pragną zgłębić problem zachowania przesłania dzieła i jego materii. Pisał: „jeśli mówimy o dziele sztuki, nawet jeśli między dziełami sztuki znajdują się obiekty, które w swej strukturze posiadają cel funkcjonalny (jak architektura i w ogólnym znaczeniu przedmioty zaliczane do tak zwanej sztuki użytkowej), jasnym jest, że przywrócenie funkcjonalności obiektowi, jego stabilizacja, nawet jeśli wchodzi w zakres działalności konserwatorskiej jest tylko drugorzędną, dodatkową stroną konserwacji, nigdy jej pierwszorzędnym, fundamentalnym aspektem, którym jest respekt dla dzieła sztuki jako takiego”³².

Stulecie urodzin Brandiego, przypadające w 2006 r., stało się okazją do przypomnienia fundamentalnej zmiany, jaką wprowadziła jego *Teoria restauracji*. Dzieło to ma szansę ukazać się w polskim tłumaczeniu już niebawem³³. Brandi, którego uważa się obecnie za klasyka, prezentuje w nim zawile, filozoficzno-naukowe rozważania na temat, czym jest restauracja dzieła sztuki – malarstwa, rzeźby, architektury,



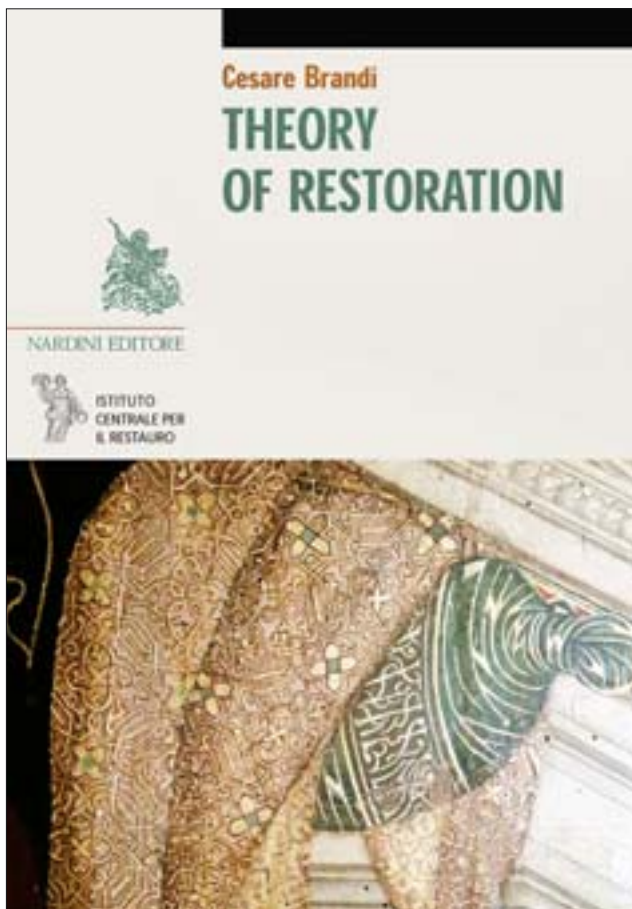
20. Kaplica Sykstyńska, fresk Michała Anioła *Sąd Ostateczny* przed oczyszczeniem. Fot. archiwum autorki.

20. Sistine Chapel, *Last Judgment*, a fresco by Michelangelo prior to cleaning. Photo: archive of the author.

sztuki nowoczesnej. Podaje także przykłady i praktyczne wskazówki dotyczące szczególnie konserwacji malarstwa, monumentów architektonicznych, traktowania ubytków w dziele sztuki, problemu patyny, werniksu i laserunków, omawia także problem fałszerstwa w sztuce.

Brandi przedstawia aksjomaty procesu restauracji (w dzisiejszym rozumieniu konserwacji-restauracji). Pierwszy z nich określa, że tylko materia podlega restauracji, podkreślając jednocześnie jej dwoistość – jako struktury i jako nośnika idei. Drugi aksjomat głosi: „Restauracja musi dążyć do przywrócenia potencjalnej jedności dzieła sztuki, możliwie nie popełniając zafałszowania artystycznego lub historycznego i nie zacierając w dziele sztuki śladów czasu”³⁴.

Zakładając „potencjalną jedność” dzieła sztuki, Brandi tłumaczy rozwiązanie problemu uzupełnień ubytków oraz relacje pomiędzy dziełem sztuki i jego konserwacją oraz czasem i przestrzenią. Podejmuje również zagadnienia konserwacji zapobiegawczej oraz restauracji w kontekście historycznym i estetycznym.



21. Okładka angielskiego wydania publikacji Cesare'a Brandiego, poświęconej teorii restauracji, przedstawia fragment retuszu kreską *tratteggio*, odróżnialnego od oryginału, 2005 r.

21. Cover of an English edition of Cesare Brandi's publication about the theory of restoration, with a fragment of *tratteggio* retouching distinguishable from the original, 2005.

Z kolei Baldini w dziele pt. *Teoria del Restauro e Unita di Metodologia* z 1978 r. stwierdza, że działanie człowieka powinno służyć uczytelnianiu i rozpoznawaniu dzieła. Musi respektować rzeczywistość obiektu, być niezależnione od osobistego gustu wykonawcy i jego preferencji w doborze kierunku postępowania konserwatorskiego.

Konserwacja i restauracja zabytków jako nauka i sztuka

U podłoża naukowej konserwacji leży potrzeba obiektywizmu przy podejmowaniu decyzji konserwatorskich, a także postrzegania konserwacji jako badania dóbr kultury. Współczesny teoretyk Muñoz Vinas opisał XIX-wieczne początki naukowej konserwacji jako *soft*, co można interpretować jako miękkie, o naturze humanistycznej, niesprawdzone na drodze empirycznej. Konserwatorskie badania fizykochemiczne prowadzone od początku XX w. określa jako *hard* – twardą naukę, powołując się na autorytet naukowców angażujących się dla ochrony dziedzictwa, takich jak m.in.: Humphry Davy, Jean-Antoine Chaptal, Michael Faraday, Johann Herbst, Max Doerner³⁵.

W latach 30. XX w. powstała atmosfera sprzyjająca naukowej interpretacji spuścizny sztuki. Działania wielu środowisk zintegrowała rzymska konferencja w 1930 r. Powołano centra konserwatorskie o profilu naukowym, m.in. w Doerner-Institut przy Pinakotece Monachijskiej, w paryskim Luwrze, National Museum w Londynie, Fogg Museum w USA, Istituto Centrale del Restauro w Rzymie.



22. *Tratteggio* – metoda retuszu kreską, umożliwiająca odróżnienie go z bliska od oryginału, zastosowana zgodnie z zasadą konserwatorską wynikającą z teorii Cesare'a Brandiego o niezbędnej odwracalności metod, materiałów i przeprowadzonych zabiegów. Fot. udostępnione przez prof. Giuseppe Basile.

22. *Tratteggio* – method of retouching which makes possible distinction from the original, applied in accordance with the conservation principle stemming from Cesare Brandi's theory about the indispensable reversibility of methods, material and conducted operations. Photo: rendered available by Prof. Giuseppe Basile.



23. Współczesna wiedza dotycząca konserwacji i restauracji jest budowana w sieci międzynarodowej współpracy. Konsultacje prof. Ernsta van de Weeteringa, szefa Research Rembrandt – największego europejskiego projektu badawczego, związane z konserwacją dwóch obrazów Rembrandta ofiarowanych Zamkowi Królewskiemu w Warszawie przez księżną Karolinę Lanckorońską. Fot. autorka.

23. Contemporary knowledge about conservation and restoration is created within a network of international cooperation. The consultation by Prof. Ernst van de Weetering, head of Research Rembrandt – the largest European research project – pertains to the conservation of two Rembrandt canvases offered to the Royal Castle in Warsaw by Princess Karolina Lanckorońska. Photo: author.

W promocii zagadnień konserwatorskich znacząca okazała się działalność architektów. Współcześnie jednak tradycyjnie wysoki status tej grupy zawodowej nie powinien dominować w organizacji procesu konserwatorskiego i kształtowaniu filozofii opieki nad zabytkami. Określenie wytycznych projektu, mających uwzględniać dobro obiektu, zwłaszcza gdy w grę wchodzi zabytek ruchomy, wymaga innych kwalifikacji niż architektoniczne czy budowlane. Niezbędna jest wiedza o charakterze interdyscyplinarnym, umożliwiającą przeprowadzenie szerokiego spektrum badań, odpowiednie rozpoznanie przedmiotu działań konserwatorskich i postawienie właściwej diagnozy. Większość obiektów ruchomych znajduje się w budynkach, co jednak nie czyni tych budowli nadrzędnymi pod względem konserwatorskim w stosunku do znajdujących w nich dzieł sztuki. A zatem wiedzę architektoniczną, choć tworzy ona odrębną dziedzinę nauki, należy uznać za składową w interdyscyplinarnym procesie konserwatorskim. Warto

w tym miejscu przytoczyć słowa Muñoza Vinas: „współczesna teoria konserwacji ma szeroki zakres, rozwija się na różnorodnych polach nie tylko dla architektów, ale i dla konserwatorów (i dzięki nim)”³⁶.

Tadeusz Dobrowolski, wybitny historyk sztuki, ponad 50 lat temu w artykule o wpływie konserwacji na historię sztuki pisał: „konserwacja zabytków to nie tylko jedna z dyscyplin technicznych, wymagających znajomości budownictwa, technologii drewna, metali i innych materiałów – tworzyw oraz wiadomości z zakresu chemii, zwłaszcza malarskiej, nawet biologii (w walce z pasożytami i szkodnikami), lecz także jedna z nauk humanistycznych; to również historia sztuki, archeologia i prehistoria, a w pewnych przypadkach etnografia... Konserwator zaś to nie tylko urzędnik administracyjny i technik, a także jakiś romantyczny stróż narodowych pamiątek, lecz przede wszystkim naukowiec, zdolny zarówno do działań praktycznych, jak i do poprawnych naukowo dociekań teoretycznych. Jeśli zaś nim nie jest, nie może

24. Konsultacje służą wykonywaniu wszelkich prac zgodnie z najlepszą wiedzą i na najwyższym poziomie. Na zdjęciu wspólne badania i rozpoznanie obrazów Rembrandta prowadzone przez holenderską chemiczkę Catharinę M. Groen i polską konserwator Reginę Dmowską. Fot. J. Czernichowska.

24. Consultations serve the execution of all sorts of work in accordance with the best possible knowledge and at the highest level. In the photo: joint studies and identification of the Rembrandt paintings conducted by the Dutch chemist Catharina M. Groen and the Polish conservator Regina Dmowska. Photo: J. Czernichowska.



być dobrym konserwatorem. Stwierdzenia te mogłyby wydać się bezzasadne, gdyby nie fakt, że idea konserwacji nie zawsze jest doceniana przez władze administracji wewnętrznej różnych państw Europy oraz przez tak zwane szerokie sfery społeczne, za-

zwyczaj nieświadomione dostatecznie ani co do znaczenia zabytków sztuki dla narodowej i powszechnej kultury, ani co do istotnej funkcji konserwatora, bez działań którego historia sztuki, a zatem olbrzymia dziedzina historii kultury, przestałaby po prostu istnieć³⁷.

Te słowa Dobrowolskiego, aktualne dziś, zawarte zostały w pierwszym powojennym programie akademickiego kształcenia konserwatorów i restauratorów w Polsce. Posługiwano się wówczas terminem „konserwacja”, m.in. w celu zdystansowania się do XIX-wiecznych restauracji, ocenianych krytycznie ze względu na nadmiar rekonstrukcji. W imię klasycznych teorii konserwacji i poszukiwania tzw. naukowej prawdy Dobrowolski postulował: „wolno przywrócić w dziele tylko to, o czym się wie na pewno, że było³⁸”. W programach nauczania znalazły się takie zagadnienia, jak datowanie i rozpoznanie obiektów, analiza ich budowy i stylu technicznego autorów, metody analizy mikrochemicznej, badania za pomocą izotopów oraz metody radiografii. Było to zasługą m.in. Bohdana Marconiego w Warszawie, Leonarda Torwirta w Toruniu, Józefa Dutkiewicza w Krakowie czy Bohumila Slansky’ego w Pradze. Konserwacja w szerszym sensie, rozumiana jako praktyka i teoria oraz jej etyczne i estetyczne zagadnienia w powojennej rzeczywistości środkowo-europejskiej, nie były wolne od społecznych nacisków na pełną odbudowę i rekonstrukcję³⁹.

Status nauki akademickiej chronił koncepcje konserwacji przed zakusami administracyjnymi, a autorytet naukowców – w przypadku Bohdana Marconiego, twórcy stołecznego ośrodka konserwacji, także jego charyzmatyczna osobowość – sprzyjały społecznej akceptacji ochrony zabytków w powojennej, zniszczonej Polsce. Marconi skonstatował: „zmieniliśmy riegłowskie »nie uzupełniać« na zasadę »jak najmniej uzupełniać«, szeroko wykładając spektrum zagadnień etycznych i estetycznych⁴⁰”.

„Szok ruin” i odbudowa kraju wiązały się z wielkimi nakładami finansowymi państwa na prace konserwatorskie i dynamicznym rozwojem szkolnictwa akademickiego wspartego interdyscyplinarną nauką i sztuką. Mianem „polskiej szkoły konserwatorskiej”



25. Obraz *Portret młodej dziewczyny w ramie* Rembrandta w pracowni konserwatorskiej Zamku Królewskiego w Warszawie. Fot. autorka.

25. *Portrait of a Young Girl in a Frame* by Rembrandt in the conservation workshop at the Royal Castle in Warsaw. Photo: author.

26. Usuwanie nawarstwień przy obrazie *Portret młodej dziewczyny w ramie* Rembrandta, zwanej „Giocondą z Warszawy”, to odpowiedzialna i precyzyjna praca wsparta wynikami badań, rozpoznaniem, diagnozą, projektem konserwacji i restauracji. Fot. J. Czernichowska.

26. Removal of additional strata on the Portrait of a *Young Girl in a Frame*, known also as the “Warsaw Gioconda”; this highly responsible and meticulous work is based in the outcome of research, reconnaissance, diagnosis, conservation and restoration. Photo: J. Czernichowska.



wielu dawnych autorów określało odbudowę i rekonstrukcję starówek wielu polskich miast, które ucierpiały wskutek II wojny światowej. Najbardziej spektakularna była odbudowa Starego Miasta w Warszawie, wpisanego w 1980 r. na Listę Światowego

Dziedzictwa UNESCO. Niebezpieczeństwo popularności tego typu rekonstrukcji wynika z „przekonania szerokiego ogółu, że na tego rodzaju działalności polega prawdziwa i właściwa restauracja zabytków”. Przekonania błędnego, prowadzącego do „masowej psychozy” według Waltera Frodla⁴¹, obejmującej nie tylko laików, ale także władze i urzędy kreujące plany „odbudowy przeszłości”, a nawet dotykającego profesjonalnych konserwatorów – konstatował z przykrością Ksawery Piwocki senior⁴². Ostrzegał przed kontynuacją powojennego entuzjazmu dla bezzasadnej etycznie rekonstrukcji i jej manowcami Józef Dutkiewicz. Traktował on dzieło sztuki jako strukturę złożoną z trzech warstw: materii, formalnych układów i zawartości treściowej i jako „żywą część składową ustawicznie zmieniającego się obrazu życia kulturowego”⁴³. Proponował, aby świadomie szukać nowych rozwiązań plastycznych, wyrażenia wpływu czasu, a nawet subiektywnego, artystycznego kreowania ekspozycji i aranżacji dzieła zgodnie z duchem czasu.

Przykładem wyważania racji uczestników procesu konserwatorskiego oraz dobra obiektu i jego odbioru społecznego jest słynna konserwacja-restauracja fresku *Sąd Ostateczny* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie w latach 1993-1995. Krytyczne uwagi dotyczące usunięcia ze sklepienia kaplicy milej dla oka szarej warstwy wymagały dokładnego, opartego na faktach wyjaśnienia. Szara w tonacji powłoka, w odbiorze estetycznym kojarzona od pokoleń z dziełem Michała Anioła, powstała wtórnie w wyniku działania czasu i człowieka. Kolory malowane *a secco* okazały się restauracją, a nie oryginalnym *pentimenti*. Oczyszczenia fresków z patynujących je nawarstwień brudu, szybko zbierających się na sklepieniu w wilgotnej atmosferze sali



27. Demonstracja zdjęć rentgenowskich obrazu *Portret młodej dziewczyny w ramie* Rembrandta. Fot. autorka.

27. Demonstration of X-ray photos of Rembrandt's *Portrait of a Young Girl in a Frame*. Photo: author.



28. Uzupełnianie ubytków warstwy malarskiej w obrazie *Portret uczonego przy pulpicie* Rembrandta prowadzone przez dr J. Czernichowską na ostatnim etapie prac przy restauracji dzieła. Fot. R. Dmowska.
28. Supplementation of missing painted layer in *The Portrait of a Scholar at a Pulpit* by Rembrandt, conducted by Dr. J. Czernichowska at the last stage of restoration. Photo: R. Dmowska.

odwiedzanej codziennie przez tysiące turystów, dokonano jawnie i z dbałością o promocję treści konserwatorskich. Wyjątkowa odporność techniki freskowej spowodowana powierzchnią krystalizacją umożliwiła precyzyjne oddzielenie nawarstwień od oryginału. W tego typu przedsięwzięciach podstawą metody selektywnego oczyszczenia (usuwania nawarstwień brudu, zgrubień werniksu itp.) są ostrożność oparta na rzetelnych podstawach naukowych i wyczucie konserwatora-restauratora. Ten rodzaj oczyszczenia, uważany za „inspirowany” subiektywną wizją artysty, ma na celu ponowne ustalenie relacji barwnych i odzyskanie harmonii dzieła malarskiego. Realizacja ta była szeroko dyskutowana i promowana w związku zarówno ze znaczeniem spuścizny Michała Anioła, jak i misją kulturową sponsora konserwacji.

Obecnie działalność na rzecz spuścizny kulturowej, niegdyś priorytetowa w związku z rolą mecenasów kultury, traci na znaczeniu. Jest to wynikiem m.in. ścierania się poglądów i interesów wielu udziałowców procesów konserwatorskich – właściciela, kuratora, konserwatora, opiekuna administracyjnego. Polityka kulturalna Unii Europejskiej stawia sztukę i jej konserwację-restaurację głównie w obszarze tzw. zrównoważonego rozwoju społecznego. Prawidłowości procesów konserwacji i restauracji dzieł sztuki sprzyja procedura wyłaniania w drodze konkursu zespołów profesjonalistów do realizacji konkretnych prac. Kryterium wyboru interdyscyplinarnego projektu konserwatorskiego, poprzedzonego badaniami, jest dobro dzieła. W przypadku zabytków ruchomych, malarstwa, rzeźby, grafiki ograniczenie prac do samej konserwacji jest najczęstszą praktyką

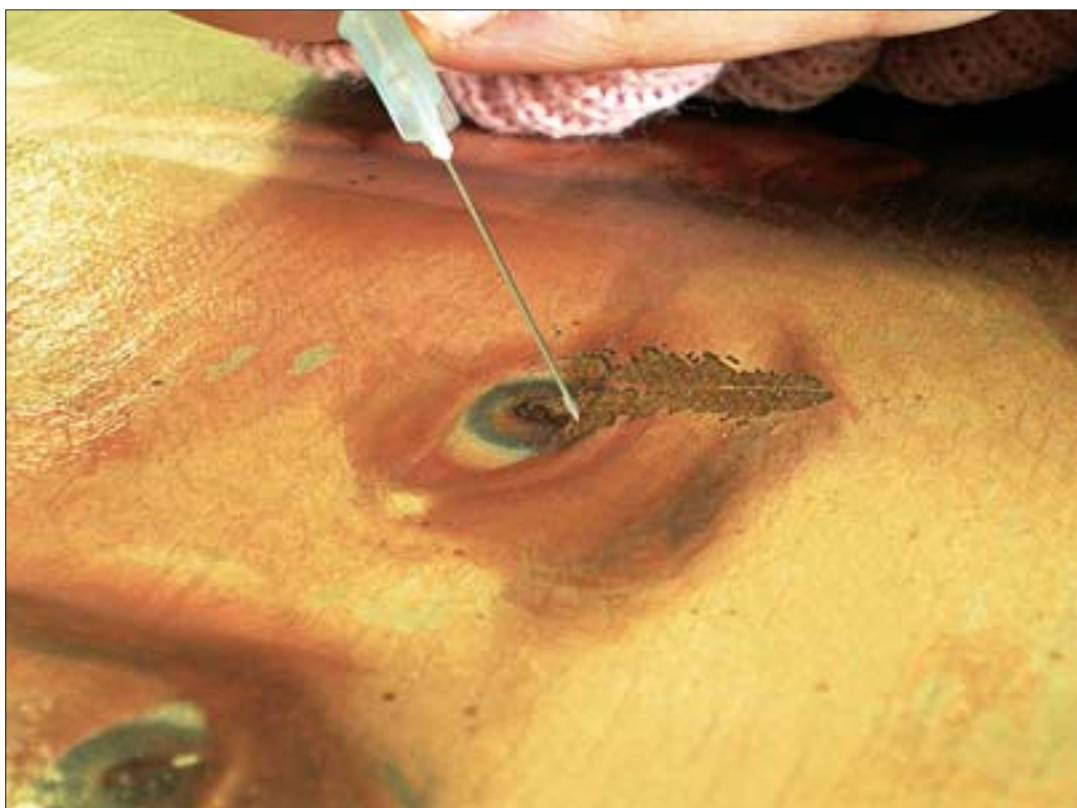
29. Konserwacja zachowawcza – zabezpieczanie służy wzmocnieniu materii i jej utrwaleniu uodporniającemu na działanie czynników niszczących. Na zdjęciu zabezpieczenie lica obrazów bibulką japońską w Palazzo Reale w Turynie przez konserwatkę M. Kijanko. Fot. M. Paulini.

29. Preservation-oriented conservation serves the reinforcement of the material and its resilience against damaging factors. In the photo: the protection of the face of paintings with Japanese tissue paper at Palazzo Reale in Turin by conservator M. Kijanko. Photo: M. Paulini.



30. Wzmacnianie struktury obrazu poprzez iniekcję zgodnie z podstawową zasadą konserwacji, jaką jest zachowanie maksymalnego poszanowania oryginalnej substancji zabytku oraz wszystkich jego wartości materialnych i niematerialnych. Fot. M. Kijanko.

30. Reinforcing the structure of the painting by means of injections in accordance with the basic principle of conservation, namely, maximum respect for the original substance of the monument and all of its material and non-material features. Photo: M. Kijanko.



muzealną w zachodniej części Europy i nikogo to nie razi. W praktyce pozamuzealnej, a zwłaszcza, gdy obiekt pełni funkcje religijne, np. w kościele, wykonywana jest jego pełna konserwacja-restauracja. Rezygnacja z restauracji wynika pośrednio ze współczesnych poetyk, „akceptujących na wpół abstrakcyj-

ną formę dzieła po konserwacji. W tym sensie jesteśmy podobni do dawnych renowatorów i artystów dawnych epok, którzy zawsze dokonywali wszelkich napraw (...) zgodnie z estetyką swej teraźniejszości”⁴⁴.

Mottem nowoczesnego postępowania konserwatorskiego może być stwierdzenie Wojciecha Kurpika, że „dzieło realizuje się w tworzywie obdarzonym wartością artystyczną: ratujemy więc je chroniąc to tworzywo”⁴⁵.

Zasady konserwacji-restauracji o naukowej bazie są podstawą teorii konserwacji materii, rozumianej bipolarnie jako struktura i jako nośnik idei – jak określa to, o czym wspomniano powyżej, Cesare Brandi. Zasady te można przedstawić jako zbiór wytycznych:

- konserwacja powinna zachowywać lub restaurować „prawdziwą naturę” obiektu, zarówno w zakresie substancji zabytkowej, jak i idei, którą ta substancja wyraża. Jest to najważniejsza zasada klasycznych teorii konserwacji;



31. Przykład konserwacji purystycznej antycznej rzeźby *Tors Diadumenosa*, II w. n.e., ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, w nowoczesnej aranżacji plastycznej. Realizacja Andrzeja Kazberuka pod kier. prof. Andrzeja Kossa przedstawiona na wystawie WKiRDS na stulecie ASP w 2005 r. Fot. archiwum WKiRDS.

31. Example of purist conservation of a classical sculpture in a modern arrangement. Realisation of Andrzej Kazberuk under the supervision of Prof. Andrzej Koss, featured at a WKiRDS exhibition organised upon the hundredth anniversary of the Academy of Fine Arts in 2005. Photo: WKiRDS archive.

- „prawdziwa natura” obiektu zależy głównie od zachowania struktury i materialnych składników obiektu (materiałowy fetyszym);
- cel i technikę procesu konserwatorskiego determinuje naukowe podłoże badawcze, obiektywne fakty i niepodważalne dane. Niedozwolone są subiektywne impresje, gusty i preferencje;
- metody konserwacji naukowej i współczesne techniki prowadzą do obiektywnie lepszych rezultatów niż tradycyjne, nieoparte naukowymi badaniami. Techniki konserwatorskie powinny być zatem ciągle rozwijane, selekcionowane i monitorowane zgodnie z postęпами nauki i cywilizacji.

Współczesne znaczenie konserwacji i restauracji

W latach 90. XX w. w trosce o zachowanie dziedzictwa kulturowego w dokumentach międzynarodowych organizacji muzealnych ICOM, europejskiej akademickiej sieci edukacji w zakresie konserwacji-restauracji ENCoRE, europejskiego stowarzyszenia konserwatorów ECCO⁴⁶ wprowadzono jednolite znaczeniowo pojęcie terminu „konserwacja-restauracja” oraz postulat respektowania zasady zatrudniania specjalistów z wyższym magisterskim wykształceniem przy kierowaniu pracami na tym polu⁴⁷.



32. Współczesne echa romantycznej koncepcji opieki nad zabytkami w duchu XIX-wiecznych idei Johna Ruskina w eklektycznym dworcu pisarza Zygmunta Bartkiewicza, obecnej siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Brwinowa – ruina grobu wojownika w przydworcowym parku, korespondująca z cytatem umieszczonym nad wejściem do budynku. Fot. autorka.

32. Contemporary echoes of the Romantic conception of protecting historical monuments in the spirit of the nineteenth-century notions launched by John Ruskin in the eclectic manor house of the writer Zygmunt Bartkiewicz, today: seat of the Society of Friends of Brwinów. The ruin of a warrior's tomb in the manorial park corresponds to the quotation featured above the building entrance. Photo: author.

Określono, że działalność konserwatora-restauratora polega na badaniu, opiece i konserwacji-restauracji dóbr kultury⁴⁸.

Konserwacja-restauracja dóbr kultury jest współcześnie dziedziną zarówno naukową, jak i artystyczną. Uznano, że w ciągu trzech stuleci przeszła ewolucję od praktycznej wiedzy zawodowej, poprzez zawieszenie między wiedzą potoczną a nauką, do dyscypliny naukowej łączącej dokonania różnych dziedzin wiedzy. Muñoz Vinas, współczesny teoretyk konserwacji, sprowadza działania konserwatorskie do czterech grup aktywności, wiążąc je ze społecznym oddziaływaniem⁴⁹:

- opieka środowiskowa – określana jako praca nie-limitowana w czasie;
- opieka bezpośrednia – konserwacja aktywna i restauracja, zmiany obiektu, praca w określonym czasie;
- opieka prewencyjna – zapobieganie zniszczeniom zanim się zdarzą w otwartym czasie;
- opieka informacyjna – prace przy nagrywaniu lub reprodukowaniu dokumentacji obiektu.

W ujęciu powyżej przedstawionym po raz pierwszy wyróżniono cechy niekończącej się profesjonalnej opieki konserwatorskiej (stałej) i monitorowania stanu dóbr kultury oraz opieki aktywnej – zarówno konserwacji i restauracji dóbr kultury, jak i nowej gałęzi konserwatorskiej, związanej z rozwojem technik dokumentacyjnych.

Oznacza to duże rozszerzenie opieki i kompetencji – nie tylko o dokumentowanie procesu konserwatorskiego, rejestrowanie danych z kontekstu historycznego obiektu, ale i promocję oraz upowszechnianie wiedzy o dziedzictwie, a także tzw. konserwację poprzez dokumentację dzieł efemerycznych. Dotyczy to także obiektów, które mają być rozbierane, takich jak przebudowywane pierzeje miast.

Opieka informacyjna (*registration*) dotyczy także np. nietrwałych dóbr kultury czy też efemerycznych – w zamierzeniu ich autorów, reprezentantów sztuki nowoczesnej – obiektów o skomplikowanym, interdyscyplinarnym charakterze.

Polska terminologia konserwatorska stała się uniwersalna i rozszerzyła się w ostatniej dekadzie XX w., co łączyć należy z przemianami ustrojowymi po 1989 r. i przystąpieniem naszego kraju do Wspólnoty Europejskiej. Wprowadzono m.in. termin „projektowanie konserwatorskie” jako optymalizację działań⁵⁰ oraz propozycje opisu projektu konserwatorskiego i podstaw strategii decyzyjnej na podstawie teorii i doktryn konserwatorskich⁵¹. Na uwagę zasługuje wieloletnia, zespołowa praca nad terminologią związaną z procesem ochrony dóbr kultury, koordynowana przez prof. Bogumiłę Roubę z toruńskiego UMK, w której udział wzięło kilkudziesięciu specjalistów z różnych ośrodków akademickich oraz wielu praktyków⁵². Przedstawiam wybrane definicje,



33. Świątynia w Kioto w Japonii, charakteryzująca się nietrwałością materiałów w tamtejszym klimacie, zgodnie z dalekowschodnią tradycją odbudowywana była cyklicznie przez mistrzów dawnych technik artystycznych. Dokument z Nara, przyjęty przez ICOMOS w 1994 r., akceptuje zróżnicowanie kulturowe w opiece nad dziedzictwem kulturowym. Fot. archiwum WKiRDS.

33. Temple in Kyoto (Japan), characteristic for the impermanence of the building material in the local climate, and in accordance with the Far Eastern tradition rebuilt cyclically by masters of old art techniques. The Nara Document, accepted by ICOMOS in 1994, approves of cultural differentiation within cultural heritage protection. Photo: WKiRDS archive.

mające istotne znaczenie dla właściwego rozumienia tego procesu⁵².

Projektowanie konserwatorskie – opracowanie na podstawie wyników wielodyscyplinarnych badań oraz analizy wartościującej i diagnozy konserwatorskiej programu i projektu konserwatorskiego wyznaczającego zasadnicze założenia, cel i zakres niezbędnych działań, harmonogram zadań (program – postępowanie konserwatorskie) ułożonych we właściwej kolejności wraz z propozycjami metod i materiałów oraz określającego planowany efekt końcowy, dokonane zgodnie z zasadami dobrej praktyki, etyki konserwatorskiej i podporządkowane wobec dobra obiektu.

Konserwacja – działania mające na celu utrwalenie materialnej struktury dóbr kultury, będącej nośnikiem wartości pozamaterialnych, oraz działania prowadzące do hamowania przebiegu procesów ich destrukcji.

Konserwacja zachowawcza – zabezpieczanie, wzmacnianie materii i jej utrwalanie uodporniające na działanie czynników niszczących.

Konserwacja zapobiegawcza (profilaktyczna, prewencyjna) – zapobieganie procesom destrukcji przez

prawidłową pielęgnację, bezpieczne użytkowanie i działania edukacyjne.

Rewaloryzacja – przywrócenie wartości artystycznych, kulturowych, technicznych i użytkowych poprzez działania prawne, konserwatorskie i restauratorskie, podejmowane w celu stworzenia możliwości funkcjonowania dobra kultury (najczęściej zabytku) we współczesnym organizmie społecznym.

Restauracja – zespół działań wydobywających, utrwalających, przywracających lub odtwarzających wartości artystyczne, estetyczne i użytkowe dóbr kultury.

Integracja – scalenie, skompletowanie dobra kultury (najczęściej zabytku) lub rozproszonego zespołu, także przez uzupełnienie, np. plomby w zabudowie, uzupełnienie detalu, ubytków polichromii, scalenie z otoczeniem itp.

Rekompozycja – powtórne złożenie, skomponowanie w artystycznie wartościową całość zachowanych fragmentów dobra kultury z ewentualnym odtworzeniem brakujących elementów.

Rekonstrukcja – wierna odbudowa, uzupełnienie ubytków i odtworzenie zniszczonych elementów dobra kultury (najczęściej zabytku, dzieła sztuki) na podstawie zachowanych fragmentów, przekazów, dokumentacji, także rekonstruowanie wartości artystycznych, estetycznych, użytkowych, kontekstu historycznego itp.

Aranżacja – skomponowanie w nową wartość artystyczną (zespołu budynków, wyposażenia wnętrz, malowideł, obiektów ruchomych) przez przemyślane wyeksponowanie elementów pochodzących z różnych epok.



34. Spotkanie grupy realizatorów cykli europejskich projektów badawczych poświęconych opiece nad sztuką najnowszą w Muzeum Guggenheim w Bilbao, które koordynuje od 1996 r. Instytut of Culture Heritage w Amsterdamie. Fot. archiwum autorki.

34. Meeting of a group of realisers of a cycle of European research projects concerned with the protection of contemporary art at the Guggenheim Museum in Bilbao, coordinated since 1996 by the Institute of Culture Heritage in Amsterdam. Photo: archive of the author.

Adaptacja – przystosowanie do nowych funkcji pod warunkiem maksymalnego zachowania charakterystycznych cech materii i struktury zabytku, będących



35. Prezentacja projektu poświęconego dokumentacji i badaniom nad zachowaniem instalacji artystycznych i ich reinstalacji w Karlsruhe w grudniu 2005 r., zorganizowana przez Restaurierungszentrum w Düsseldorfie w ramach projektu International Network for Conservation of Contemporary Art – INCCA; www.incca.nl. Fot. autorka.

35. Presentation of documentation and a studies project relating to the preservation of art installations and their reinstallation in Karlsruhe in December 2005, organised by Restaurierungszentrum in Düsseldorf as part of the International Network for Conservation of Contemporary Art – INCCA project; www.incca.nl. Photo: author.



36. Promocja złożonych zagadnień konserwacji i restauracji współczesnych dzieł sztuki w cyklicznych spotkaniach z odbiorcami sztuki odbyła się podczas tzw. *talks* – popularnych publicznych dyskusji w muzeum Tate Modern Gallery w Londynie w maju 2006 r. Dotyczyła zagadnień poruszanych na międzynarodowej konferencji „Modern Paints Uncovered” i stanowiła m.in. prezentację światopoglądu różnych grup zawodowych – artystów, kuratorów i konserwatorów. Fot. autorka.

36. Promotion of the complex problems of the conservation and restoration of contemporary works of art at cyclical meetings held with the recipients of art in the course of *talks* – popular public discussions organised by the Tate Modern Gallery in London in May 2006. The debate pertained to issues considered at the international conference “Modern Paints Uncovered”, and consisted of, i. a. a presentation of the world outlooks of assorted professional groups – artists, curators and conservators. Photo: author.

nośnikiem wartości artystycznych i historycznych.

Rewitalizacja – „ożywienie” dobra kultury (zespołu lub pojedynczego zabytku), trwałe przywrócenie mu sił żywotnych (i przywrócenie go życiu) poprzez włączenie w organizm społeczny, w wyniku odtworzenia funkcji dawnych lub nadania nowych, tworzących warunki dla jego istnienia w sferze przestrzennej, ekonomicznej i społecznej. Uznano jako mieszczące się poza ochroną, jednak dopuszczalne wyjątkowo i realizowane wyłącznie pod ścisłym nadzorem konserwatorskim.

Renowacja – odnowienie – działania podejmowane wyłącznie dla poprawienia estetyki dobra kultury (zabytku, dzieła sztuki). Działania takie można uznać za dopuszczalne jedynie wtedy, gdy nie powodują zniszczeń w którejkolwiek z warstw lub elementów oryginału oraz gdy nie są wykonywane zamiast niezbędnych prac konserwatorskich, utrwalających i wzmacniających materię dobra kultury.



37. Szeroki i łatwy dostęp do kolekcji Tate Modern w Londynie służy celom oświatowo-edukacyjnym i popularyzatorskim. W 2006 r. w plebiscycie na tzw. uznany znak towarowy po raz pierwszy instytucja muzealna – właśnie londyńskie Tate Modern – zajęła drugie miejsce, za królową brytyjską i przed Coca-Colą. Fot. autorka.

37. Extensive and easy access to the Tate Modern collection in London serves educational and popularisation purposes. In 2006 second place in a plebiscite for the so-called recognised trademark went for the first time to a museum – Tate Modern, preceded by H. M. Elizabeth II and followed by Coca Cola. Photo: author.

Pełna rekonstrukcja – całkowita odbudowa, wierne odtworzenie. Każde odtwarzanie i rekonstruowanie prowadzi do przywrócenia kulturze zniszczonego bądź uszkodzonego dobra. Rekonstruowanie jest wykonywane, by umożliwić pełny odbiór jego walorów artystycznych i estetycznych i niezakłócone wypełnianie przez dzieło funkcji kultowych, dekoracyjnych, upamiętniających itp. Rekonstrukcja jest jednak wyłącznie tworzeniem iluzji kompletności dzieła zniszczonego przez czas i ludzi, bowiem nie przywraca ona nigdy autentyku. Można w jakiejś mierze odtworzyć ideę, nie można jednak przywrócić raz

38. Konserwacja i restauracja kościoła p.w. św. Karola w Wiedniu w 2005 r. jest przykładem tzw. zrównoważonej konserwacji. Informacje o etapach prac wprowadzają widzów w arkany sztuki, m.in. dzięki udostępnieniu rusztowania i windy do zwiedzania kopuły kościoła oraz organizacji imprez angażujących emocjonalnie turystów i lokalną społeczność w przedsięwzięcie, co służy pozyskiwaniu funduszy. Fot. autorka.

38. Conservation and restoration of the church of St. Charles in Vienna in 2005 is an example of so-called balanced conservation. Information about the stages of the work introduces the public to the secrets of art by, i. a. setting up scaffolding and an elevator for visiting the church dome, and the organisation of events emotionally involving both tourists and the local residents in the undertaking, and thus obtaining further funds. Photo: author.



zniszczonej materii charakterystycznych cech jej obróbki, właściwości itp., dlatego ubytek nawet niewielkiej części substancji oryginału ma charakter nieodwracalny. W procesie odtwarzania np. dzieła sztuki lub jego elementów konserwator-restaurator kieruje się wizją pierwotnego wyglądu tego dzieła. Wizja ta nie jest czymś obiektywnie istniejącym, lecz powstaje w jego umyśle jako suma wiedzy, doświadczenia i talentu. Jej realizacja jest aktem twórczym podporządkowanym oryginałowi, naznaczonym jednakże zawsze piętnem subiektywizmu i indywidualności wykonawcy, ograniczonym także technicznymi możliwościami. Ważnym warunkiem poprawności rekonstrukcji jest wykonanie jej z użyciem takich

samych narzędzi, materiałów i technologii, jakie były stosowane przy wykonywaniu dzieła oryginalnego, zgodnie z dokumentacją historyczną, pomiarową, technologiczną itp.

Neokreacja – wartościowe artystycznie odtworzenie bardzo lub całkowicie zniszczonego bądź zaginionego dzieła wyłącznie na podstawie przekazu o jego autorskiej formie. Termin ten obejmuje także tworzenie nowej jakości artystycznej przez dodanie elementów – np. współczesnych części budowli, nowych części wyposażenia, nowych polichromii. Neokreacja, w odróżnieniu od rekonstrukcji, wykonywana jest zazwyczaj za pomocą współczesnych narzędzi i technik np. budowlanych, malarskich, rzeźbiarskich,

komputerowych. Warunkiem poprawności jest porządkowanie estetyki wprowadzanych elementów zachowanemu oryginałowi, tak by tworzyły z nim harmonijną całość, a nie konkurowały bądź dominowały.

Restytucja – przywrócenie do poprzedniego stanu (*restitutio ad integrum*). Przywrócenie raz zniszczonego zabytku do poprzedniego stanu jest w rzeczywistości niewykonalne, ponieważ nie istnieje możliwość odtworzenia zniszczonej autentycznej materii, można jedynie wykonać jej rekonstrukcję w nowym materiale. Termin ten został jednak wprowadzony do ochrony dziedzictwa, po raz pierwszy w odniesieniu do Zamku Królewskiego w Warszawie, do opisanego całokształtu zjawisk związanych z jego odbudową, podjętą w celu odtworzenia symbolicznej więzi Polaków z własną narodową przeszłością. Słowo „restytucja” opisuje więc przypadki, kiedy rekonstrukcję zabytku realizuje się ze względów emocjonalnych, społecznych, politycznych, dla zadośćuczynienia wyrządzonej krzywdzie, przywrócenia sprawiedliwości i ładu społecznego.

W innym jeszcze kontekście słowo „restytucja” występuje w ustawie o ochronie i opiece nad zabytkami z dn. 23 lipca 2003 r., gdzie oznacza „czynności podejmowane przez właściwe organy państwa członkowskiego Unii Europejskiej, mające na celu odnalezienie, zabezpieczenie i umożliwienie odzyskania zabytku wywiezionego niezgodnie z prawem za granicę”.

Przytoczone terminy, traktowane jako definicje, pełnią także funkcję diagnostyczną. Są wartościowe heurystycznie dla innych dyscyplin związanych z procesem ochrony dóbr kultury.

Opieka nad zabytkami, w powyższym ujęciu, postrzegana jest nie tylko jako złożony proces, ale także inspiracja każdej aktywności badawczej prowadzącej do rozpoznania obiektu, zrozumienia mechanizmów niszczących i powstrzymania destrukcji.

Konserwator-restaurator adwokatem zabytku

Współczesny konserwator-restaurator powinien być jednocześnie adwokatem dóbr kultury w zgodzie z aktywnym charakterem swej pracy, co zarówno w zakresie zachowania idei, jak i substancji zabytkowej dzieła ma podstawowe znaczenie w podejmowanej przez niego aktywności. W praktyce jednak przesłanie to nie jest w dostatecznym stopniu doceniane w procesie konserwatorskim i strategii działań na rzecz dobra obiektu. Dzieje się tak ze szkodą dla dzieła sztuki.

Rolą konserwatora-restauratora jest postępowanie obiektywne, zgodne z przyjętymi zasadami konserwatorskimi, uwzględniające osiągnięcia nauki i wymogi etyki zawodowej. Zasady konserwatorskie lapidarnie sprowadzone przez prof. Bogumiłę Roubę do siedmiu podstawowych⁵³, dedykowane są „zarówno profesjonalnym konserwatorom-restauratorom dzieł sztuki, konserwatorom – pracownikom służb ochrony zabytków, konserwatorom – architektom, inżynierom budownictwa, specjalistom nauk technicznych, przyrodniczych i innych, pracującym na rzecz ochrony dziedzictwa, archeologom, badaczom, pracownikom muzeów, właścicielom i użytkownikom obiektów zabytkowych, jak i duchownym – codziennym konserwatorom świątyń, w odpowiedzialnej realizacji zadań”. Obejmują one:

- dbałość o dobro zabytku – zasada *primum non nocere*;
- zachowanie maksymalnego poszanowania dla oryginalnej substancji zabytku i wszystkich jego wartości (materialnych i niematerialnych);
- wprowadzanie jedynie niezbędnej ingerencji (powstrzymywanie się od działań niekonicznych);
- usuwanie tylko tego, co na oryginał działa niszcząco;
- zachowanie czytelności ingerencji;

39. Konserwacja obiektu Izabeli Gustowskiej w Interdyscyplinarnej Pracowni Konserwacji Malarstwa i Obiektów Sztuki Współczesnej w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Fot. J. Gramatyka.

39. Conservation of an art work by Izabela Gustowska in the Interdisciplinary Workshop for the Conservation of Painting and Contemporary Art at the Academy of Fine Arts in Poznań. Photo: J. Gramatyka.





40. Nowoczesna pracownia konserwatorska w Esslingen pod Stuttgartem powstała i została wyposażona dzięki współpracy Urzędu Opieki nad Zabytkami Badenii-Wirtembergii i wyższej uczelni konserwatorskiej ABK w Stuttgarcie. Prowadzi pionierskie prace badawcze i konserwatorskie. Fot. autorka.

40. Modern conservation workshop in Esslingen near Stuttgart established and outfitted thanks to the cooperation of the Office for Monuments Protection of Baden-Württemberg and the ABK conservation academy in Stuttgart. The workshop is known for pioneering research and conservation. Photo: author.

- zachowanie odwracalności metod, materiałów i przeprowadzonych zabiegów;
- wykonywanie wszelkich prac zgodnie z najlepszą wiedzą i na najwyższym poziomie.

Najtrudniejsza do spełnienia w praktyce jest zasada traktująca o odwracalności metod, materiałów i zabiegów. Historia konserwacji od XVIII w. jest bowiem zapisem rozwoju cywilizacji i jej nieustannego dążenia do krystalizacji idei oraz jej realizacji poprzez poszukiwanie coraz lepszych metod i materiałów konserwatorskich oraz eliminowanie tych, które okazały się nieskuteczne lub nawet niebezpieczne dla zabytków.

Współczesna etyka konserwacji-restauracji

Etyka konserwacji-restauracji opiera się na odpowiedzialności za przyszłość, co oznacza, że nie mamy prawa interpretować jej na podstawie własnych, zindywidualizowanych przemyśleń, upodobań czy

wyobrażeń⁵⁴. U jej podstaw leży także założenie, że konserwacja-restauracja jest jednak zawsze interpretacją danego obiektu, a zatem istnieje ryzyko, że będzie błędna i anachroniczna. Wychodząc z powyższych założeń, Cesare Brandi w *Teorii restauracji*⁵⁵ doszedł do wniosku, że oryginalny materiał obiektu może służyć przyszłym pokoleniom jako solidna podstawa do budowania własnych interpretacji dotyczących jego oryginalnego wyglądu i funkcji. Z tego płynie wniosek, że pierwszeństwo ma konserwacja oryginalnego materiału, bez względu na to, w jakim stanie przetrwał.

Jako opiekunowie dziedzictwa kulturowego mamy zatem obowiązek należycie i uczciwie udokumentować stan zabytku przed podjęciem działań konserwatorskich, jak również dokładnie określić zakres naszej ingerencji. Należy jednak podkreślić, że takie podejście nie zmusza do traktowania zabytku jako historycznej „ruiny”, nienaruszalnego źródła wiedzy. Konserwacja-restauracja powinna być wyważona, gdyż oryginalna treść wymaga od nas najwyższego szacunku⁵⁶.

Projektowanie konserwatorskie musi być zgodne z zasadami etyki na każdym etapie; jako działanie interdyscyplinarne identyfikujące obiekt, określające jego diagnozę, cel i zakres niezbędnych działań, program i harmonogram prac ułożonych we właściwej kolejności wraz z propozycjami metod i materiałów oraz efekt końcowy – zgodnie z obowiązującą etyką.

W kręgu kultury europejskiej podstawą ochrony dziedzictwa jest dążenie do zachowania autentyczności zabytku. Pojęcie „autentyczny” łączy w sobie znaczenie greckich i łacińskich słów: autorytatywny i oryginalny. Wskazuje na to, co prawdziwe, co różni oryginał od kopii, naturalność od sztuczności. Traktujemy autentyczność jako wartość absolutną, wieczną i niepodważalną. A jednak w istocie autentyczność podlega nieustającym przeobrażeniom. Każde pokolenie postrzega ją inaczej, co jest odzwierciedleniem potrzeby nowej prawdy, nowych standardów materiału dowodowego i nowej wiary w wykorzystanie dziedzictwa⁵⁷. Podobne adaptacyjne wskazówki etyczne dotyczą dylematów opieki nad niekonwencjonalną spuścizną sztuki nowoczesnej⁵⁸, która wykracza poza materialny przedmiot sztuki, bywa efemeryczna, zawiera elementy performance i szerokiego spektrum współczesnych sztuk wizualnych.

Od prawdy do znaczenia

Konserwacja, w tradycyjnym rozumieniu, spełnia trzy zasadnicze, acz odmienne cele. Model Chrisa Caple’a przedstawiony na początku lat 90. XX w. ma trzy składowe – odkrycie (*revelation*), badanie (*investigation*), zachowanie (*preservation*). Model ten zwany jest trójkątem albo modelem RIP – od pierwszych liter powyższych terminów w języku angielskim. Autor zauważa, że konserwacja każdego obiektu stanowi balans między tymi celami. Na szczycie trójkąta stawia badanie, zaś wektorami czyni obowiązujące normy etyczne i zasady minimalnej interwencji oraz odwracalności, będące odzwierciedleniem dążenia do zachowania obiektu, natomiast poszukiwanie prawdy o obiekcie traktuje jako działania interwencyjne, inspirujące do badań i odkryć. Termin „odkrycie” obejmuje konserwację aktywną, restaurację, ekspozycję⁵⁹; „badanie” – wszystkie formy analiz obiektu; „zachowanie” – utrzymanie stanu obiektu w zastanej formie i zapobieganie zniszczeniom (konserwacja zapobiegawcza, stabilizujące procesy konserwacji interwencyjnej).

Na proces konserwatorski wpływają nie tylko indywidualne cechy dobra kultury, ale także czynniki zewnętrzne, które można sprowadzić do dwóch zasadniczych aspektów:

- znaczenia/funkcji/wartości dóbr kultury dla zaangażowanych ludzi, zarówno konserwatorów, jak i odbiorców,
- oddziaływania ekonomicznego, określanego także jako „etyka pieniądza” (*money ethics*).

Konserwator-restaurator a współczesny pilny imperatyw uprawiania nauki

Postęp w różnych dziedzinach nauk ścisłych dał naukowcom nowoczesne instrumenty i metody, otwierające nowe perspektywy penetracji badanego obiektu, takie jak m.in. rentgenografię, spektroskopię, dyfrakcję rentgenowską i setki, jeśli nie tysiące innych metod.

Decyzje dotyczące zasadności i celu badań podejmowane są na różnych poziomach. Niezwykle ważne jest powiązanie procesu badawczego z rzeczywistymi potrzebami. Badania cząstkowe, prowadzone w oderwaniu od całości zagadnienia, często nie spełniają pokładanych w nich nadziei, nie ułatwiają identyfikacji obiektu oraz oceny użytych materiałów i technologii, nie służą formułowaniu wytycznych konserwatorskich⁶⁰. Zadaniem naukowców posługujących się nowoczesnym warształem badawczym jest współpraca w takich sprawach, jak rozpoznanie zabytku, charakter zniszczeń, zakres ingerencji itp.

Współczesne regulacje funduszy badawczych wyzwołyły w szerokich kręgach naukowych zapotrzebowanie na badania prowadzone pod hasłem ochrony dziedzictwa kulturowego. Poprawność przeprowadzanych badań i uzyskanych rezultatów, zaangażowanie analityki instrumentalnej na najwyższym poziomie nie może stanowić celu samego w sobie, aby nie nastąpiła całkowita alienacja ścisłej nauki konserwatorskiej. Problem sprowadza się często do kluczowej kwestii, jaką jest postawienie właściwych pytań związanych z rozpoznaniem dzieła i sformułowaniem projektu oraz celów konserwatorskich interwencji, na które badania mają odpowiedzieć. Pominięcie tego etapu, jak również brak współpracy wielu specjalistów może bowiem sprowadzić proces badawczy na manowce i stać się jedynie demonstracją możliwości aparaturowych. Niezwykle ważna jest dyskusja przed postawieniem pytań, a potem interpretacja uzyskanych wyników, mających znaczący wpływ na kierunek procesu konserwatorskiego. W dyskusji tej na boczne tory mogą prowadzić także postmodernistyczne interpretacje o naturze humanistycznej, które wprowadzają zabawę kulturą i jej wartościami, dają miejsce gustom i preferencjom zamiast udzielić odpowiedzi na rudymtarne pytania o tożsamość dziedzictwa. W epoce ponowoczesnej obszar opieki nad sztuką i jej badanie staje się zatem otwartym polem, które należy zagospodarować w sposób właściwy i specyficzny dla każdego z fenomenów na polu sztuki, respektując jego indywidualność. Zachowanie sztuki współczesnej, która jest syntezą sztuk, od blisko stu lat rozszerza pole badań o m.in. historiografię czy antropologię, a nawet uwzględnia – w celu zachowania zarówno przedmiotu, jak i idei sztuki – wywiady z artystami⁶¹.

41. Promocja zagadnień ochrony dziedzictwa kulturowego i dokonań Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki podczas wystawy „Tradycja i współczesność konserwacji-restauracji dzieł sztuki” w Pałacu, parku i Oranżerii w Wilanowie w 2005 r., zorganizowanej z okazji 100-lecia ASP w Warszawie. Fot. archiwum WKiRDS.

41. Promotion of the protection of cultural heritage and the achievements of the Department of the Conservation and Restoration of Works of Art at the exhibition “Tradition and contemporaneity of the conservation-restoration of works of art” on show in the Palace, park and Orangery in Wilanów in 2005, organised upon the occasion of the hundredth anniversary of the Academy of Fine Arts in Warsaw. Photo: WKiRDS archive.



Autonomiczność konserwacji kontra zrównoważona konserwacja

Zadaniem konserwacji jest uczynienie obiektu zrozumiałym dla odbiorcy. W jego realizacji istotne znaczenie ma naukowe rozpoznanie obiektu, jego identyfikacja, ocena zakresu zniszczeń. W trakcie pracy konserwator-restaurator musi zachować otwartość na ewentualne korekty projektu, jeśli wymaga tego dobro obiektu. Realizując program, ocenia więc starania całego zespołu, w tym także wyniki badań, jak również efekty dokonanych już zabiegów, by w razie

potrzeby skorygować kierunek działań. Muñoz Vinas określa tę gotowość jako „mikrodecyzje”⁶², które mają jednak zasadnicze znaczenie dla powodzenia przedsięwzięcia. W praktyce czynnej konserwacji-restauracji i w podejmowaniu decyzji technicznych, dotyczących np. stężenia czy lepkości preparatów, czasu ich wnikania w podłoże lub konsolidacji obiektu, konserwator kieruje się swoją wiedzą i doświadczeniem.

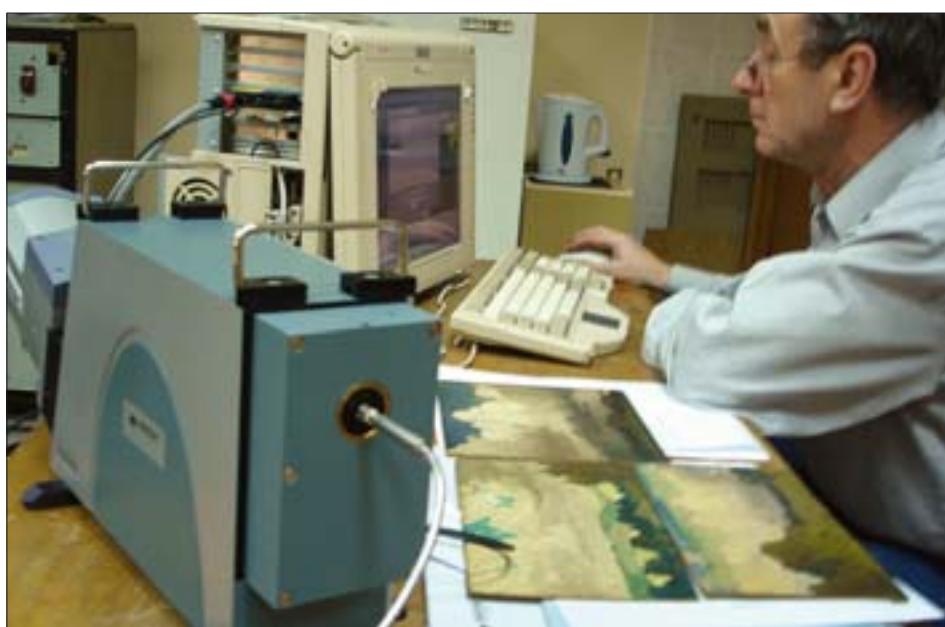
Czytelność klasyfikacji starzenia się obiektu wg jego objawów, do których należą m.in. patyna, restauracja, pogarszanie się stanu, nawarstwienia

historyczne mogą przy rozpoznaniu obiektu implikować subiektywne różnice poglądów. W tym upatrywać można źródeł kontrowersji np. wokół czyszczenia malowideł i wspomnianej już społecznej dezaprobaty dla konserwacji i restauracji *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Współczesna etyka konserwatorska nie opiera się na sztywnym zespole reguł, zasad i teorii, jej podstawa tkwi bowiem w przekonaniu, że każdy obiekt ma charakter indywidualny. Stąd w swej istocie ma właściwości negocjacyjne i adaptacyjne, w czym tkwi pierwiastek subiektywnego osądu. Aby pogodzić ją z dążeniem do prawdy i obiektywizmu, wprowadzono do etyki konserwatorskiej pojęcie „czytelności”, które trafiło do dokumentów wielu organizacji międzynarodowych⁶³.

Konserwator ma zatem także wobec odbiorców sztuki moralny obowiązek ustalenia przyczyny, dla której obiekt jest konserwowany, rozpoznania jego materialnej substancji i niematerialnego ducha, prowadzenia badań i studiów, postawienia diagnozy i przełożenia jej na projekt konserwatorski. Projekt ten jest przedmiotem oceny i negocjacji. Prowadzi to do sytuacji, w której konserwator stanowi jedynie stronę, podejmowanie decyzji odbywa się bowiem w gronie nie tylko specjalistów konserwatorów-restauratorów dóbr kultury, działających na polu naukowo-artystycznym. Współczesne interdyscyplinarne kształcenie, dostarczające adeptom wyższych uczelni szerokiej wiedzy, tworzy na temat konserwatorów „intelektualną legendę”, w której jawią się oni jako ludzie wszechstronnie utalentowani. Wielu



a



b

42. Realizacji zasady konserwatorskiej, dotyczącej wprowadzania jedynie niezbędnej ingerencji, sprzyja postęp techniczny i wykorzystanie nauk pomocniczych, m.in. a – optoelektroniki w oczyszczaniu laserowym, b – badaniu składu i budowy dzieł sztuki (np. nieniszczące techniki LIBS oraz Raman). Fot. archiwum WKiRDS.

42. The realisation of the principles of conservation involving the introduction of indispensable intervention is favoured by technical progress and the application of auxiliary sciences, i. a.: a – optoelectronics in laser cleaning, b – the examination of the composition and construction of works of art (e. g. the non-damaging LIBS and Raman techniques). Photo: WKiRDS archive.

klasycznych teoretyków z pozycji „lepiej wiedzących” nadal dopatruje się w technicznych i manualnych umiejętnościach konserwatorów najwyższych cnót tego zawodu. Tymczasem kierowanie projektem konserwatorskim na miarę współczesnych wyzwań wymaga nie tylko „złoty rąk”, ale przede wszystkim głowy pełnej rzetelnej wiedzy zawodowej i nauki wynikającej z interdyscyplinarnego kształcenia. Także, co jest nowością, znajomości reguł funkcjonowania w środowisku, obowiązującego prawa, a nawet planu zagospodarowania oraz wycucia rynku pracy i marketingu.

Od teorii do praktyki na drodze „deklarowanej rewolucji społecznej”

Współczesny złożony proces konserwatorski nakłada na konserwatorów-restauratorów obowiązek zaangażowania weń wielu ludzi, powiązanych z problematyką dziedzictwa na różne sposoby. W tzw. zrównoważonej konserwacji nie chodzi bowiem wyłącznie o poszerzanie wiedzy o dziedzictwie, ale także o wzrost satysfakcji płynącej z obcowania z zabytkami. Istotne jest zatem wydobycie i podkreślenie znaczenia, symbolicznych wartości i funkcji dziedzictwa, czemu służyć powinna konserwacja.

W rozważaniach na ten temat pojawił się termin *stakeholders* (w języku ekonomicznym: posiadacze udziału, akcjonariusze), używany w jego oryginalnym angielskim brzmieniu i trudny do bezpośredniego przekładu. Określa on ludzi, dla których obiekt dziedzictwa jest dobrem i zarazem cennym przekazem znaczeń i którzy decydują o jego społecznym odbiorze poprzez wciągnięcie innych osób do udziału w opiece nad dziedzictwem⁶⁴. Muñoz Vinas wyróżnia dwie kategorie *stakeholders*: ekspertów akademickich i użytkowników obiektów⁶⁵. Jego zdaniem eksperci, grupa mniejszościowa, niekiedy wykazują odmienne preferencje i potrzeby niż użytkownicy i odbiorcy dóbr kultury. Jako ludzie wykształceni mają zdolność oceny i wartościowania obiektów na różnych płaszczyznach – artystycznej, historycznej, etnologicznej – i dlatego powinni spełniać pokładane w nich nadzieje. Jest to zadanie bardzo trudne i daleko odbiegające od cichej i żmudnej pracy konserwatorskiej.

W ankiecie, którą przeprowadziła Joyce Hill Stoner w 2000 r. wśród absolwentów amerykańskich uczelni konserwatorskich⁶⁶, na pytanie, czego zabrakło im w kształceniu, większość respondentów wskazała na interpersonalną komunikację, politykę i zarządzanie.

Konserwatorzy powinni zatem umieć przekonać innych do misji opieki nad dziedzictwem. Nie tylko prawidłowo działać, ale także wiarygodnie i przekonująco odpowiadać na pytanie o obiekt, a także o cel, zasadność i odbiorcę swych działań, zaś dopiero w następnej kolejności o ich zakres. Taką kolejność sugerują zarówno teoria „zrównoważonej konserwacji” w jej socjologicznym ujęciu, jak i realia życia.



43. Fragment okładki publikacji prezentującej projekt autorstwa I. Szmelter pn. *Zachować dla przyszłości* jest przykładem konserwacji informacyjnej. Zagadnienie ochrony sztuki nowoczesnej podjęte zostało w formie wywiadów – obszernych rozmów z artystami, którzy prezentują spojrzenie na własną twórczość, odkrywając przesłania sztuki, oraz dzielą się informacjami o technikach i materiałach. Jest to podejście do dzieła sztuki, w którym ochronie podlega nie tylko sam obiekt, ale także jego idea i towarzyszący mu kontekst historyczny i społeczny. Wywiady zostały udostępnione na płytach CD i DVD. Przedsięwzięcie jest kontynuowane. Fot. autorka.

43. Fragment of a cover of a publication presenting *To preserve for the future*, a project devised by I. Szmelter, as an example of conservation information. The protection of modern art has been considered in the form of interviews, exhaustive conversations with the artists who outline their perception of their own works by disclosing the premises of art, and share information about assorted techniques and material. This approach to the protection of art works encompasses not only the object itself but also its idea and the accompanying historical and social context. The interviews are available on CD and DVD. The programme is being continued. Photo: author.

Pro domo sua

Początek XXI w. przyniósł światu regulacje faworyzujące dziedzictwo kulturowe. W Polsce, niestety, nie widać w tej dziedzinie postępu. Przeciwnie, obserwujemy regres prawny i administracyjny. Niedostatek środków finansowych na ochronę dziedzictwa kulturowego skutkuje niszczeniem i obkurczaniem się substancji zabytkowej. Interdyscyplinarnemu wyższemu szkolnictwu grozi utrata dotychczasowego wysokiego poziomu wskutek nowego trybu administracyjnego, rozdzielającego naukę i sztukę, co zakłóciło sprawne funkcjonowanie akademickich mechanizmów, łączących dotąd sztukę konserwacji i różne dyscypliny nauki. W 2005 r. środowisko ludzi skupionych wokół ochrony dziedzictwa kulturowego zszokowało wciągnięcie konserwacji zabytków na listę sztuk użytkowych. Decyzja podjęta została poza środowiskiem konserwatorskim, co może sygnalizować pojawienie się tendencji do marginalizacji zdania specjalistów zajmujących się opieką nad dobrami kultury. Bez wątplenia świadczy to o braku transmisji



44. Współczesne techniki cyfrowe sprzężone z bazami danych to narzędzia pracy konserwatora w dokumentacji dóbr kultury, rozpoznaniu obiektów i informowaniu o dziedzictwie kulturowym. Fot. autorka.

44. Contemporary digital techniques combined with data bases constitute the tools used by a conservator for documenting cultural property, the identification of objects, and information about cultural heritage. Photo: author.

i orientacji decydentów w specyficznym zagadnieniu, jak i o ułomności organów przedstawicielskich w szkolnictwie wyższym oraz niedostatkach stanu prawnego, który sztucznie dzieląc kształcenie, niszczy unikatową, 60-letnią tradycję interdyscyplinarnego szkolnictwa.

Być może przyjęcie powyższego rozstrzygnięcia wskazało słabość środowiska konserwatorskiego lub jego niedostosowanie do współczesnych potrzeb. Tak czy inaczej, pojawiła się konieczność mobilizacji środowiska wokół problemu, jakim stało się obecnie nadanie odpowiedniego kształtu szkolnictwu konserwatorskiemu, a także gospodarowanie mizernymi środkami finansowymi. W trosce o jakość i ciągłość opieki konserwatorskiej potrzebna jest zmiana procedur zamówień publicznych na prace konserwatorskie, preferujących dobro obiektu zabytkowego, a nie biorących pod uwagę jedynie kryterium najniższej ceny. Potrzebna jest także świadoma i konsekwentna polityka kulturalna, oparta na planowej opiece i prowadzeniu przewidzianych na wiele lat zintegrowanych przedsięwzięć⁶⁷.

Zagadnienia współczesnej teorii konserwacji i restauracji dóbr kultury, zwłaszcza zabytków ruchomych, rzadko pojawiają się w piśmiennictwie. Materiały poświęcone istocie konserwacji-restauracji mają rozproszony i często przyczynkowy charakter. W opracowaniu przedstawiono zarys podstawowych zagadnień, takich jak: określenie obiektu konserwacji, zmieniające się na przestrzeni wieków postawy wobec dziedzictwa, analiza narodzin oraz ewolucji konserwacji i restauracji dóbr kultury, kształtowanie się teorii opieki nad dziedzictwem.

Obecnie termin „konserwacja-restauracja” jest powszechnie przyjęty na całym świecie. Istnieje potrzeba opracowania, które – uwzględniając teorię, proponowaną metodykę oraz współczesny kontekst społeczno-ekonomiczny – określiłoby specyficzne, polskie pole konserwacji-restauracji dóbr kultury na tle innych specjalizacji⁶⁸.

Wykładnia „zrównoważonej konserwacji” jest prosta i zarazem, paradoksalnie, trudna. Konserwacja winna być odpowiedzią na potrzeby społeczne i angażować jednocześnie ludzi w proces ochrony spuścizny kulturalnej. Nie było dotąd takiej sytuacji, aby opiekunowie dziedzictwa musieli bronić racji swego istnienia. Z socjologicznego punktu widzenia oznacza to konieczność stratyfikacji doświadczenia kulturowego i powołania elity zawodowej zdolnej do przejścia na siebie odpowiedzialności za powstały stan. Powstanie środowiska konserwatorów sztuki jest powolnym procesem kształcenia odbiorców, inaczej niż w przypadku spontanicznej i organicznej elity finansowej, która pojawia się wraz z dominującymi nad wszystkim warunkami materialnymi. Po ekspertach konserwacji-restauracji oczekuje się, że będą mediatorami między dobrami kultury a społeczeństwem, a także – ukazując i interpretując przesłanie dzieł sztuki – wzbudzą dla nich zrozumienie i szacunek. Odwołując się do ludzkich potrzeb, uczuć, poszanowania dla spuścizny przodków, nie muszą wprowadzać zmian do ogólnie respektowanej teorii i praktyki. Umiejętność przekazu wiedzy o wartości dziedzictwa, siła przekonywania – to cechy dobrego opiekuna dóbr kultury i mediatora. Znamienne jest zdanie, jakie padło podczas konferencji w Kopenhadze w 2001 r.: „Konserwator musi akceptować rolę bycia »przeszkodą«, gdy podejmowane są krótkowzroczne decyzje”⁶⁹. Granie tej nieprzyjemnej roli przez ekspertów i rzeczoznawców konserwatorskich w realiach wolnego rynku, pod naciskiem inwestorów budowlanych, jest dużo trudniejsze od działań podejmowanych w zaciszu pracowni. Takie przymioty, jak wiedza, rozważa, skromność, upór, cierpliwość, stanowczość w prezentowaniu słusznych racji, zdolności negocjacyjne, przedsiębiorczość, to umiejętności i mądrość, jakiej społeczeństwo oczekuje dziś od konserwatorów-restauratorów dóbr kultury.

Współczesna teoria konserwacji-restauracji wprowadza nowe zagadnienia związane z realizacją odpowiedzialnej strategii decyzyjnej. Zaniedbanie dziedzictwa kulturowego wymaga nie tylko larum i bicia w dzwony na trwogę, które manifestowane jest na ogół w wąskich, profesjonalnych gremiach, ale także kreowania nowej, otwartej strategii, która opiera się na niezbędnej i szerokiej dyskusji, negocjacjach, uzyskaniu konsensusu dla ochrony dzieł sztuki. Kreuje ona modele i płaszczyzny współpracy, które, będąc w obecnej fazie trudno zrozumiałe jako „deklarowana rewolucja społeczna” (Muñoz Vinas), mają mieć jednak ogromne znaczenie w mobilizacji środowiska. W zakończeniu tych teoretycznych

rozważań odniesienie do powodzenia realnej konserwacji-restauracji jest bezpośrednie. Nie stanowi antidotum na realia, ale może pozytywnie spełnić rolę uświadomienia tendencji i nowego zakresu obowiązków, by móc skutecznie chronić dobra kultury. Współczesna teoria konserwacji-restauracji opiera się w związku z tym na nowych podstawach, związanych z prowadzeniem odpowiedzialnej strategii decyzyjnej:

- na niezbędnej szerokiej promocji zagadnień dotyczących zachowania dziedzictwa sztuki, etycznych i estetycznych aspektów konserwacji i restauracji, wartości artystycznych, historycznych wartości dawności;
- na negocjacji i na *equilibrium* – ekwilibryście między różnymi grupami zawodowo zajmującymi się zachowaniem dziedzictwa, na dążeniu do uzyskania konsensusu.

Współczesna etyka konserwatorska dopuszcza użycie socjologicznych narzędzi, które służą pogłębieniu społecznego rozumienia problemów opieki nad dobrami kultury. W świetle współczesnych teorii ostatecznym celem konserwacji-restauracji dóbr kultury jest zatem nie tylko ich ochrona i zabezpieczenie

przed zniszczeniem, ale także wzbudzenie zainteresowania dziedzictwem i jego problemami oraz stosowne zaangażowanie w jego ochronę szerokich kręgów społecznych.

Prof. Iwona Małgorzata Szmelter, absolwentka konserwacji malarstwa sztalugowego i rzeźby polichromowanej UMK w Toruniu, stypendystka Uniwersytetu La Sapienza w Rzymie. Artysta konserwator-restaurator w zakresie konserwacji-restauracji malarstwa i sztuki nowoczesnej. W latach 1976-1981 była asystentką i konserwatorem w Muzeum Narodowym w Warszawie. Od 1981 pracownik naukowo-dydaktyczny, przewody z zakresu technik i teorii konserwacji-restauracji. Tytuł naukowy prof. sztuk plastycznych w 1994 r., obecnie prof. zwyczajny Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, kierownik Katedry Konserwacji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Rzeźby Polichromowanej, jak również kierownik Interdyscyplinarnej Pracowni Propedeutyki Konserwacji Sztuki Współczesnej w ASP w Poznaniu. Członek-założyciel ENCoRE i INCCA, członek ICOM oraz Conservation Committee Theory Group, a także Prezydium Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Jest autorką wielu projektów badawczych: resortowych, KBN, Unii Europejskiej, z zakresu metodyki i technik konserwatorskich, opieki nad sztuką nowoczesną, historii i teorii konserwacji-restauracji.

Przypisy

1. S. Muñoz Vinas, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford 2005, s. 12.
2. C. Caple, *Conservation Skills; Judgement, Method and Decision Making*, London–New York 2004, s. 15.
3. W. Tatariewicz, *O pojęciu wartości, co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki*, (w:) *O wartości dzieła sztuki*, Warszawa 1968, s.14.
4. S. Keck, *Further Materials for a History of Conservation*, (w:) *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles 1996, s. 284.
5. S. Keck, jw., s. 283.
6. A. Thomas, *Restoration or Renovation: Renumeration and Expectation in Renaissance acconciatura*, (w:) *Studies in the History of Painting Restoration*, London 2002, s. 2-15.
7. B. Rymaszewski, *Polska ochrona zabytków*, Warszawa 2005, s. 10.
8. B. Slansky, *Technika malarstwa*, t. II, Warszawa 1965, s. 161.
9. T. De Mayerne, *Pictoria, sculptoria at que subalternarum artium spectandia*, Roma 1620.
10. C. Jenks, *Kultura*, Poznań 1999, s. 24.
11. S. Bergelone Langle, *Polemics surrounding the Restoration Painting and Sculpture: a Short History*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung”, R. 15, 2001, z. 1, s. 7-25.
12. S. Bergelone, jw., s. 11.
13. *Des Herrn Pernety Handlexikon der Bildenden Kuenste. Berlin 1764*, (w:) B. Slansky, *Technika...*, jw., s. 163.
14. I. Szmelter, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji – teraz a dawniej*, (w:) *Dzieło sztuki a konserwacja*, Kraków 2004, s. 31.
15. S. Muñoz Vinas, *Contemporary...*, jw., s. 2.
16. I. Krasicki, *O gmachach starożytnych*, (w:) *Dzieła Ignacego Krasickiego*, t. VI, Warszawa 1803, s. 336-342.
17. W. Hugo, *Wojna niszczycielom*, (w:) *Zabytek i historia. Wybór problemów konserwacji i ochrony zabytków w XX wieku*,

Warszawa 2002, s. 53-61.

18. G. Dehio, *Ochrona zabytków i opieka nad zabytkami w XIX wieku (1905)*, (w:) *Zabytek i historia...*, jw., s.210.
19. M. Pettenkofer, *Über Ölfarbe und Konservierung der Gemalde-Galerien durch das Regenerations Verfahren*, Brunzwick 1902.
20. M. Doerner, *Materiały malarskie i ich opracowanie*, Warszawa 1975, s. 228; E. van Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997.
21. E. Viollet-le-Duc, *Słownik logiczny architektury francuskiej*, (w:) *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 75-89.
22. J. Ruskin, *Otwarcie Crystal Palace (1851), Lampa pamięci (1849)*, (w:) *Zabytek i historia...*, jw., s. 89-111.
23. A. Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus*, Wiedeń 1903.
24. W. Frodl, *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków*, Warszawa 1966.
25. K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki; poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 178-190.
26. M. Scharff, *Insight into early XIX-century painting conservation in Denmark*, (w:) *Triennale ICOM CC*, Melbourne 2002.
27. K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań 1970, s. 20-21.
28. J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795-1918*, Warszawa 1975.
29. M. Arszczyński, *Badania i ochrona zabytków w Polsce XX wieku*, (w:) *Materiały w 100-lecie urodzin profesora J. Zachwatowicza*, Warszawa 2000, s. 124.
30. www.icom-cc.org/WG/; International Council of Museums, Conservation Committee Theory Group.
31. P. Philippot, *Restoration from the Perspective of the Humanities. Materials for a History of Conservation*, (w:) *Historical and Philosophical...*, jw., s. 217-219.
32. C. Brandi, *Teoria di Restauro*, (w:) *Historical and Philosophical...*, jw., s. 230-235.

33. Tłumaczy z włoskiego oryginału Magdalena Kijanko w konsultacji z autorką niniejszego opracowania, a także w ścisłym kontakcie z profesorem Giuseppe Basile z ICR w Rzymie, uczniem Cesarego Brandiego, edytorem jego tłumaczeń, który też udostępnił materiał ilustracyjny.
34. C. Brandi, *ju.*, s. 231.
35. S. Muñoz Vinas, *Contemporary...*, *ju.*, s. 25.
36. S. Muñoz Vinas, *ju.*, s. 74.
37. T. Dobrowolski, *Wpływ konserwacji zabytków na historię sztuki*, „Ochrona Zabytków”, 1949, nr 1, s. 1-15.
38. T. Dobrowolski, *Problem kształcenia w dziedzinie konserwacji malarstwa*, „Ochrona Zabytków”, 1948, nr 2, s. 52-56.
39. Z. Bauer, *Aesthetical and Ethical Issues of Conservation in Central Eastern Europe: Museum, Ideology, Society and Conservation*, ICOM Committee for Conservation Working Group, Theory and History of Conservation-Restoration, „Newsletter” 2006, nr 12, s. 10-16.
40. B. Marconi, *Estetyka i etyka w konserwacji (malarstwo i rzeźba polichromowana)*, „Ochrona Zabytków”, 1948, nr 2, s. 56-62.
41. W. Frodl, *Pojęcia i kryteria...*, *ju.*, s. 32-36.
42. K. Piwocki, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Warszawa 1970, s. 269-270.
43. J. Dutkiewicz, *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*, „Ochrona Zabytków”, 1961, nr 1-2, s. 3-16.
44. W. Liszewska, *Poetyki współczesne a rekonstrukcja dzieł sztuki*, (w:) *Sztuka konserwacji*, Warszawa 1997, s. 56.
45. Ze wstępu do katalogu wydanego z okazji 50-lecia warszawskiego Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP, Warszawa 1996, s. 1.
46. *E.C.C.O. – ENCoRE Paper on Education and Access to the Conservation-Restoration Profession*, approved by the General Assembly of E.C.C.O. (Brussels 7. March 2003) and by the General Assembly of ENCoRE (Toruń, 9. May 2003), <http://www.encore-edu.org/encore/encoredocs/ECCO-ENCoRE.pdf>, dostępny od 2003 r.
47. *EU, Directive 2005/36/EC; PE-Cons.3627/05; Professional Profile Paper*, <http://www.encore-edu.org/encore/encoredocs/st03627en05.pdf>, dostępny od 2005 r.
48. *Code of Ethics. The Conservation-Restorer: A definition of Profession*, ICOM CC (International Council of Museum Conservation Committee), Kopenhaga 1984.
49. S. Muñoz Vinas, *Contemporary...*, *ju.*, s. 25.
50. M. Stec, *Projektowanie jako podstawa optymalizacji nakładów i usprawnienia polityki konserwatorskiej*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, 2000, nr 2, s. 57-61.
51. I. Szmelter, *Strategia decyzyjna i projektowanie konserwatorskie na tle przeglądu teorii i doktryn konserwatorskich*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, 2000, nr 2, s. 61-64; I. Szmelter, *The Strategy of Project Decision-Making Design in Conservation Policy*, (w:) *5th FRAME Conference UE, Cultural Heritage Research: a Pan-European Challenge*, publikacja 5. Programu Ramowego Unii Europejskiej, Kraków 2003, s. 200-203, dostępny od 2003 r., www.heritage.xtd.pl
52. B. Rouba, *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia*, (w:) *Ars longa vita brevis – tradycyjne i nowoczesne badania dzieł sztuki*, Toruń 2003, s. 346-379.
53. B. J. Rouba, *Zasady konserwatorskie*, (w:) *XVI Krajowe Spotkanie Warsztatowe Konserwatorów Dzieł Sztuki*, Łódź 2005, CD.
54. E. de Wetering, *Conservation-restoration Ethics and the Problem of Modern Art*, (w:) *Modern Art; Who Cares?*, Amsterdam 1999, s. 247-250.
55. C. Brandi, *Teoria di Restauro*, (w:) *Historical and Philosophical...*, *ju.*, s. 230-236.
56. P. Philippot, *Restoration from the Perspective of the Humanities. Materials for a History of Conservation*, (w:) *Historical and Philosophical...*, *ju.*, s. 225.
57. D. Lowenthal, *Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?*, (w:) *Conservation at the Millennium*, „The Getty Conservation Institute Newsletter”, Vol. 14, 1999, nr 3, s. 5-8.
58. I. Szmelter, *The Conservation of Modern Art*, (w:) *Modern Art: Who cares?*, Amsterdam 1999, s. 322-327; I. Szmelter, *Dziedzictwo fenomenu „sztuki dzisiaj” – zarys problematyki konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej*, (w:) *Sztuka dzisiaj. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2002, s. 261-285.
59. C. Caple, *Conservation Skills...*, *ju.*, s. 33.
60. S. Muñoz Vinas, *Contemporary...*, *ju.*, s. 120-124.
61. Szerzej patrz: omówienie zagadnienia w sieci *on-line* współpracy naukowej w zakresie konserwacji sztuki nowoczesnej: www.incca.org; O. Chiantore, A. Rava, *L'estetica del contemporaneo*, (w:) *Conservare l'arte contemporanea; problemi, metodi, materiali, ricerche*, Mediolan 2005, s. 18-23.
62. S. Muñoz Vinas, *ju.*, s. 133-138, 145.
63. S. Keen, *Managing Conservation in Museums*, Oxford 1996.
64. C. Cameron, C. Castellanos, M. Demas i in., *Building Consensus: Creating a Vision*, „The Getty Conservation Institute Newsletter”, R. 16, 2001, z. 3, s. 13-19.
65. S. Muñoz Vinas, *ju.*, s. 109-113, 160-163.
66. J.H. Stoner, *Conservation of our career*, „IIC Bulletin”, 2001, z. 4, s. 2-7.
67. Na wniosek profesorów trzech uczelni konserwatorskich Komitet Nauk o Sztuce PAN 24 lutego 2006 r. jednogłośnie opowiedział się za powołaniem nowej, 22. dziedziny: „konserwacja-restauracja dóbr kultury”, jako dziedziny naukowo-artystycznej. Analizę sytuacji polskiego szkolnictwa konserwatorskiego, wytyczającą konieczne kierunki jego rozwoju, środowisko przedstawiło na Kongresie Konserwatorów Polskich. Por. B. J. Rouba, K. Kuśnierz, J. Rulewicz, J. Jasińko, Z. Janowski, St. Karczmarczyk, J. Łukaszewicz, I. Szmelter, *Kształcenie w dziedzinie ochrony i opieki nad zabytkami*, (w:) *Kongres Konserwatorów Polskich*, Warszawa 2005, s. 60-75.
68. Zagadnienia te omawia referat B. J. Rouby, K. Kucza-Kuczyńskiego, M. Barańskiego, *Konserwacja, restauracja, kreacja a dziedzictwo kulturowe*, (w:) *Kongres...*, *ju.*, s. 41-53.
69. G. Vestheim, S. Fitz i in., *Values and the Artefact*, (w:) *Rational Decision-Making in Preservation of Cultural Property*, Kopenhaga 2001, s. 211-222.

THE CONTEMPORARY THEORY OF THE CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY. OUTLINE OF PROBLEMS

A presentation of an outline of problems relating to the conservation-restoration of cultural property, including painting and sculpture, from the times of the Old Masters to modern ephemeral art, as well as accompanying theories, with particular emphasis

placed on their contemporary social dimension. The history and present of the conservation-restoration of cultural property is part both of the history of civilisation and the variable perception of art. Praxis, whose beginnings go back to antiquity, was

connected with the skills of the artists, and constituted a source of knowledge originally limited to technological reflections; in the course of the eighteenth century it evolved towards a distinct profession of the conservator-restorer which led to, i. a. the publication of guidelines for pursuing this profession.

During the nineteenth century those collections of directives and recommendations changed into a number of assorted theories relating to the protection of historical monuments associated with current cultural trends. An analysis of the situation of European art and pertinent protection demonstrates vast historical differentiation within the interpretation of such basic ethical and aesthetic questions as: “to conserve or to restore?”. Understanding the past and the motives of the protectors of art has, paradoxically, become extremely useful for recognising the contemporary reasons for the changing fate of the protection of art and thus also the state of art itself.

The present-day theory of the conservation of cultural property is made up of components of the most varied origin: fundamental studies, starting with classical nineteenth-century theories, Ruskin’s arguments in discussions involving Romantic historicism and stylistic purists, theories maintained in the spirit of historical relativism launched by A. Riegel and M. Dworak, and the twentieth-century aesthetic theory of restoration devised by C. Brandi and U. Baldini, all the way to the contemporary stands represented by, i. a. C. Caple and S. Munoz Vinas, interpreting the question of “sustainable conservation”.

During the second half of the twentieth century the conservation-restoration of cultural property in a number of countries remained relatively autonomous. Upon the basis of respected conservation charters and codified principles, professionals decided about the diagnosis and conception of conservation as well as the projects of selecting the importance of operations in the “to conserve and not to restore” spirit – or to restore as little as possible. Specially established professional experts, together with conservators-restorers, art historians, architects, archaeologists, etc., were entrusted with the joint task of tackling the investors.

During the last quarter of the twentieth century an entirely new group has assumed leadership in the protection of cultural heritage. This social group, possessing its own criteria and opinions, includes economists, specialists on tourism, as well as others who in their capacity as the protectors of cultural heritage also express their objectives. Cesare Brandi described this tendency as one which accompanied conservation in the 1970s, but some thirty years later it became dominating. Within such a social context, the universally expressed need is that for reinforcing the authority of the conservation milieu, including the conservator-restorer envisaged as the author of projects aimed at protecting a given object. Within the choice of such premises as the recognition and

selection of the merits of an object, the assessment of its welfare, and its significance as a work of art, a supposition stemming from its substance as a monument, structure and message, importance is attached to a consensus with economic factors and functions in contemporary society. Acting as an advocate of the wellbeing of a given object, the conservator-restorer represents in complex negotiations the interest of future generations conceived as users, i. e. a cause which often might be deemed unpopular.

Taking into account the fact that the unfortunately universal feature of contemporary civilisation is indifference to the past and the protection of its souvenirs, this situation cannot be simply ignored. “Sustainable conservation” forecasts a more extensive and pro-social activity of conservators-restorers and numerous social groups organised for the sake of protecting cultural heritage than has been the case in heretofore systems.

Contemporary conservation ethics thus introduces and foresees the existence of sociological instruments which imply a social understanding of theory and its practical aspects. The media and modern social communication, open to other environments, can prevent the alienation and misunderstanding of the priorities of protecting historical monuments.

The conservation-restoration of cultural property is composed of distinctive parts of scientific and artistic disciplines, comprising a specific, constantly and dynamically developing branch of science. It may exist exclusively as an interdisciplinary and independent unit, combining science and art, and should not be atomised or divided into two parts – scientific, i. e. a fragment of the humanities or the exact sciences, and artistic. In praxis, this approach is evidenced by the more than sixty-years old tradition of the academic training of Polish conservators-restorers. Taking into account the complexity of the presented problems of conservation-restoration and the variable and differentiated perception of art, the far-reaching target of contemporary theory has assumed the shape of creating a foundation for a socially wide comprehension of the welfare of cultural heritage. Respect for society’s need to participate in culture comes down to basic questions about the active protection of cultural property: what exactly is the object of protection conceived as common heritage?, how should protection be performed in accordance with the standards of good practice? and, finally but just as importantly, for whose sake are we acting?! By understanding the past and interpreting the present – that sad global “today” of cultural heritage which lacks sufficient funds and appreciation for the essence of cultural heritage – contemporary theory relies on the basic idea of social cooperation, transcending all boundaries between society and cultural property.