

Marta Kaluch-Tabisz*, Karolina Rajna*

Neokreacja na przykładzie ołtarza ambonowego ze Strzegomia

Neo-creation on the example of the pulpit-altar in Strzegom

Słowa kluczowe: ołtarz ambonowy, badania konserwatorskie, neokreacja w konserwacji, kościół pw. Zbawiciela Świata i Matki Boskiej Szkaplerznej w Strzegomiu

Key words: Key words: pulpit altar, conservational research, neo-creation in conservation, Holly Saviour of the World and Our Lady of Mount Carmel in Strzegom

Sztuka sakralna tzw. Ziemi Odzyskanych generuje liczne problemy konserwatorskie. By dobrze rozpoznać zabytek, trzeba spojrzeć na niego z perspektywy historycznej, oceniając jego funkcję liturgiczną, rolę, jaką pełnił we wnętrzu kościelnym. Obszary Dolnego i Górnego Śląska, województwa lubuskiego, Pomorza, częściowo Wielkopolski – przed II wojną światową zamieszkiwane przez katolików i ewangelików, po 1945 r. stały się w większości katolickie. Opuszczone świątynie protestanckie przystosowywano do potrzeb liturgii katolickiej. Powojenne zmiany następowały w niesprzyjających warunkach społeczno-politycznych i ekonomicznych. Potrzeba odbudowy zniszczonych miast, przesiedlenia ludności, konieczność uruchomienia przemysłu oraz nieprzyjazna kościołowi ideologia socjalizmu spychały na margines rozważania o kształcie i estetyce adaptowanych wnętrz kościelnych.

Rozwiązania Soboru Watykańskiego II dotyczyły głównie zmian w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego. Rozstrzygały kwestię usytuowania ołtarza, tabernakulum oraz sposób sprawowania eucharystii. Kwestie dawnych świątyń, zwłaszcza przejętych od innej konfesji, pozostawały nierozwiązane. W związku z tym, iż jest to problem lokalny, związany z wielowyznaniowym dziedzictwem kulturowym tzw. Ziemi Odzyskanych, nigdy nie znalazł

The religious art of the so-called “Regained Territories” generates a lot of conservation problems. To correctly examine a monument, it is essential to look at it from the historical perspective, evaluating its liturgical function, and the function it played in church. The regions of Upper and Lower Silesia, Lubuskie Province, Pomerania and partly Greater Poland – inhabited by Catholics and Evangelist before the World War II, after 1945 were populated mostly by Catholics. The abandoned Protestant churches were adapted for Catholic liturgies. The post-war changes occurred in unfavorable socio-political and economic conditions. The need to rebuild destroyed cities, population resettlement, and the necessity to set in motion industry, as well as the ideology of socialism, hostile towards Church, marginalized the considerations of appearance and aesthetics of the adapted churches.

The solutions proposed by the Vatican Council concerned mostly the changes in the liturgy of the Roman Catholic church. They solved the problem of the position of the altar, tabernacle and the way of celebrating the Eucharist. The issue of old churches, generally, the ones taken over from other confessions, remained unresolved. Considering that it is a local problem, related to the multi-faith cultural heritage of the so-call Regained Territories,

* Instytut Historii Sztuki, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych, Uniwersytet Wrocławski

* Faculty of Historical and Pedagogical Sciences, University of Wrocław, Institute of Art History

Cytowanie / Citation: Kaluch-Tabisz M., Rajna K. Neo-creation on the example of the pulpit-altar in Strzegom. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2015;43:111-121

Otrzymano / Received: 2014-11-09 • **Zaakceptowano / Accepted:** 2015-03-09

doi:10.17425/WK42ALTAR

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews

się w centrum zainteresowań teologów, nie doczekał się unormowań ze strony kościelnej.

W środowiskach konserwatorskich, historyków sztuki i osób zajmujących się ochroną materialnego dziedzictwa problem naświetlony w niniejszym artykule jest dobrze znany. Zajmując się bowiem wyposażeniem świątyń zaadaptowanych na potrzeby odmiennej konfesji, natrafiamy na liczne paradoksy. Ołtarz główny (ryc. 1) z kościoła parafialnego pw. Najświętszego Zbawiciela Świata i Matki Boskiej Szkaplerznej w Strzegomiu na potrzeby liturgii katolickiej został zaadaptowany późno, bo po 1997 r. Od tej pory przeszedł już trzy „pseudokonserwacje”, z których każda nadawała mu odmienny charakter. Ten przykład bardzo wyraźnie pokazuje, jak brak stosownych rozporządzeń, brak zrozumienia historii i pierwotnej funkcji zabytku potrafi zmienić jego pierwotny kształt, a tym samym stworzyć nowy obiekt – nową kreację, która z pierwotnym obiektem ma coraz mniej wspólnego.

OD OŁTARZA I AMBONY DO OŁTARZA AMBONOWEGO

W grudniu 1741 r. ewangelicy ze Strzegomia, dysponując pozwoleniem króla Prus i nowego władcy Śląska Fryderyka II, rozpoczęli budowę prowizorycznej świątyni. Budynek o konstrukcji szkieletowej, na planie prostokąta, z emporami obiegającymi wewnątrz został ukończony w ciągu roku i poświęcony pod koniec 1742 r. Z kroniki parafialnej wiemy, że w domu modlitwy znajdował się ołtarz z krucyfiksem w polu centralnym oraz ambona usytu-



it has never become the center of attention of theologians and did not receive any normalization from the Church.

For the conservators, art historians and others, concerned with the protection of the material heritage, the problem this article exposes is a well-known one. While exploring the furnishings of the churches adopted for the purpose of another confession, we came across many paradoxes. The main altar (fig. 1) of the parish church of the Most Blessed Savior and Our Lady of Mount Carmel in Strzegom was adopted for the needs of Catholic liturgy quite late, only after 1997. From that time on it has already undergone three “pseudo-conservation works”, each with different effects. This example clearly shows how the lack of proper regulations, historical knowledge and information about the original function of the monument may change its original shape, and as a result create a new object – a new creation that has less and less in common with the original one.

FROM ALTAR AND PULPIT TO PULPIT-ALTAR

In December, 1741 the Evangelists from Strzegom, having obtained a permission of the Prussian King and the new ruler of Silesia – Frederick II, initiated the construction of a provisional temple. The rectangular building with a frame structure and interior galleries was finished in a year and consecrated by the end of 1742. From the parish chronicles we know that in the central area of the Gospel Hall occupied the altar with the crucifix, and the pulpit was near the northern gallery. It means that originally both the altar and the pulpit were designed separately. The placement of the two elements can be seen in a plan of the provisional temple. The plan was elaborated as part of the inventory conducted before the dismantling of the building that took place after 1818, i.e. after the renovation and adaptation works in the old monastery had been finished. A provisional, wooden Evangelist temple was built on the rectangular plan, its hall interior encircled by galleries. The altar was located in the middle, on the axis, however, it did not function as the center of the liturgy. The main attention was focused on the pulpit, from which the Word of God was spoken, which gained the privileged position in this provisional temple.

Moreover, the published in the chronicle information gives us more detail on the founders. The altar was carved by Franz the sculptor, the central area with the carved crucifix was flanked by two columns decorated with the grapevine motif and two statues standing on both sides. It was founded by the owner of the nearest village Stanowice, Konrad von Wagenhof. The pulpit was made by the carpenter Johann Friedrich Fischer in 1743. Its corpus was decorated with the carved representation of the four Evangelists, while the canopy was topped with the carved composition of the Holy Trinity and the black Prussian eagle. The pulpit referred to other local constructions which can be found, inter alia, in the Church of Peace in Świdnica (pulpit from 1729)

owana przy północnej emporze. Oznacza to, iż pierwotnie wykonano oddzielnie ołtarz i ambonę. Usytuowanie obu elementów wyposażenia widoczne jest na planie prowizorycznej świątyni. Wykonano go jako inwentaryzację przed rozbiórką, która nastąpiła po 1819 roku, czyli po ukończeniu prac remontowo-adaptacyjnych dawnego klasztoru. Tymczasowa, drewniana świątynia ewangelicka posiadała plan prostokąta z salowym wnętrzem, które obiegały emporę. Pośrodku, na osi znajdował się ołtarz, który jednak nie był centrum liturgii. Uwagę miała skupiać ambona, z której głoszone było Słowo Boże, i ten właśnie element wyposażenia świątyni pełnił uprzywilejowaną rolę w owej tymczasowej świątyni.

Co więcej, z opublikowanych w kronice materiałów źródłowych poznajemy szczegóły owych fundacji. Ołtarz wykonał rzeźbiarz Franz, pole centralne z rzeźbionym krucyfiksem flankowane było przez dwie kolumny zdobione motywem winorośli, po bokach znajdowały się figury. Ufundował go właściciel pobliskiej wsi Stanowice – Konrad von Wagenhof. Ambonę wykonał cieśla Johann Friedrich Fischer w 1743 r. Jej korpus zdobiony był rzeźbionymi przedstawieniami czterech ewangelistów, natomiast baldachim zwieńczony był rzeźbiarską kompozycją przedstawiającą Trójcę Świętą oraz pruskiego czarnego orła. Ambona nawiązywała do lokalnych realizacji, jakie odnajdujemy m.in. w kościele Pokoju w Świdnicy (ambona z 1729 r.) i w Walimiu (również ołtarz ambonowy, lecz z ok. 1770 r.). W 1763 r. świdnicki malarz Hepner otrzymał zapłatę za pomalowanie ambony. Nie wiemy jednak, co to dokładnie oznacza, gdyż zapisy z kroniki nie wyjaśniają zakresu prac malarskich.

Po przeprowadzeniu sekularyzacji w państwie pruskim większość klasztorów stała się własnością państwową. Przejęty został także zespół klasztoru karmelitańskiego w Strzegomiu. Dotychczasowe gotyckie i barokowe wyposażenie przeniesiono do kolegiaty – kościoła Piotra i Pawła w Strzegomiu, który pozostał katolicki. Ołtarz główny o tematyce karmelitańskiej funkcjonuje współcześnie jako ołtarz boczny w jednej z kaplic kościoła Piotra i Pawła. Opuszczonym kościołem karmelitańskim zainteresowali się ewangelicy. W 1812 r. otrzymali zgodę króla Pruskiego Fryderyka Wilhelma na przejęcie budynku i jego adaptację na świątynię ewangelicką.

Początek XIX w. nie był czasem sprzyjającym inwestycjom budowlanym. Państwo pruskie, w którego granicach znajdował się Śląsk, nie mogło finansowo wesprzeć budowy nowych kościołów czy też przebudowy już istniejących. Również władze miejskie Strzegomia, sprawujące patronat nad lokalnymi kościołami, nie były w stanie udźwignąć wszystkich kosztów związanych z adaptacją na świątynię ewangelicką tak dużego obiektu, jakim był kościół pokarmelitański. Zmieniono organizację wnętrza wprowadzając dwie kondygnacje empor obiegających wewnątrz z czterech stron. Wykonano nowe stropy płaskie przesłaniające gotyckie sklepienia, wprowadzono nowe klatki schodowe stanowiące komunikację w obrębie empor. Zlikwidowano prezbiterium wydzielając przestrzeń ołtarzową za pomocą ściany arkadowej, a na osi świątyni ustawiono drewniany ołtarz ambonowy, o którym

and Walim (also a pulpit-altar, but from around 1770). In 1763 a painter from Świdnica, Hepner, received payment for painting the pulpit. We do not know exactly what this remuneration refers to, since the chronicles are not clear about the scope of paint work performed.

After the secularization carried out by the Prussian State most of the monasteries became the property of the state. The Carmelite Monastery in Strzegom was also taken over. Former Gothic and Baroque furnishings were moved to the collegiate church – the St. Peter and Paul's Church in Strzegom which remained Catholic. The main Carmelite altar is presently used as a side altar in one of the chapels of the St. Peter and Paul's Church. The abandoned Carmelite Church became an object of interest of the Protestants. In 1812 they were granted the permission from the Prussian king Frederick Wilhelm to take over the facility and adapt it as an Evangelical temple.

The early 19th century was not a time favorable such building investments. The Prussian State, to which now Silesia belonged, could not financially support the construction of new churches or the renovation of old ones. Also, the municipal authorities of Strzegom, patrons of the local churches, were not able to face the all adaptation costs of such an enormous building as the Post-Carmelite church. The arrangement of its interior was changed, two-level galleries were added decorating the church from four sides. A new, flat ceiling was built over the Gothic dome and the new stairways added to facilitate communication within the galleries. The presbytery was liquidated and the altar area was separated by an arcaded wall, and the already mentioned wooden pulpit-altar placed on the temple's axis. The basilica layout was changed to fit the purpose of the Evangelical religion. The construction works, the making of galleries and new stairways allowing the communication between the floors meant great financial expenses. Next to the monastery church were also the monastery outbuildings which Protestants adopted for a school and a rectory. The financial support needed for the adaptation of the former monastery came not only from the parishioners of Strzegom, but also from the fund-raising events that were organized in the nearest villages. Considering the low budget at their disposal, the authorities' decision to move the wooden furnishings of the Evangelical Gospel Hall to the monastery church was justified.

The adaptation of the Carmelite church to an Evangelical church was accomplished in the years 1817–1819. At that time the altar, pulpit, baptismal bowl and organs were moved from the old wooden Gospel Hall. The altar was combined with the pulpit which caused the removal of the crucifix from the central area (the crucifix was moved to the baptismal chapel, however, it is not present in the church and it is not known whether it survived or was destroyed before 1945). Unfortunately, the parish chronicle from 1876 does not provide any details about the construction of the pulpit-altar from the existing elements. Also, there is no further information about the conservation works that could have been done on the pulpit-altar. Basing on the available literature and ico-

mowa. Układ bazylikowy uległ zmianie, tak by kościół odpowiadał potrzebom kultu ewangelickiego. Prace konstrukcyjne, wykonanie empor, nowych klatek schodowych zapewniających komunikację między poszczególnymi kondygnacjami wiązały się z dużymi nakładami finansowymi. Obok kościoła klasztorowego znajdowały się także budynki klasztorne, które ewangelicy zaadaptowali na szkołę i plebanię. Pieniądze potrzebne na adaptację zespołu poklasztorowego pochodziły nie tylko od parafian ze Strzegomia, ale też ze zbiórki, którą przeprowadzono w okolicznych wsiach. W związku z ograniczonym budżetem uzasadniona stała się decyzja ówczesnych władz o przeniesieniu wyposażenia drewnianego, ewangelickiego domu modlitwy do kościoła klasztorowego.

Adaptację wnętrza kościoła karmalitańskiego na kościół ewangelicki przeprowadzono w latach 1817–1819. Wtedy też przeniesiono ze starego drewnianego domu modlitwy ołtarz, ambonę, chrzcielnicę i organy. Ołtarz połączono z amboną, co wymagało usunięcia krucyfiksu z pola centralnego (krucyfiks przeniesiono do kaplicy chrztów, lecz obecnie nie ma go w kościele, nie wiadomo, czy się zachował, czy jeszcze przed 1945 r. uległ zniszczeniu). Niestety kronika parafialna z 1876 r. nie podaje szczegółów budowy ołtarza ambonowego z wykorzystaniem istniejących już elementów. Nie odnajdujemy w niej informacji o późniejszych pracach konserwatorskich, jakie mogłyby mieć miejsce przy ołtarzu ambonowym. Na podstawie dostępnej literatury oraz ikonografii możemy odtworzyć wygląd ołtarza ambonowego, który przetrwał, z niewielkimi zmianami, do końca II wojny. Po 1945 r. większość mieszkańców Strzegomia stanowili i do dziś stanowią katolicy, którzy korzystali z kościoła Piotra i Pawła, a kościół pokarmelicki aż do 1997 r. stał opuszczony.

CZAS PRZEMIAN: READAPTACJA NA KOŚCIÓŁ KATOLICKI

Po półwiecznym okresie nieużytkowania kościoła (do 1997 r.) zaistniała potrzeba ponownej adaptacji na parafialny kościół katolicki. Ze względu na dużą powierzchnię użytkową uzyskaną przede wszystkim przez dwie kondygnacje empor budowla wymagała wielu prac konserwatorsko-restauratorskich. Podczas powtórnej adaptacji wyzwaniem okazały się nie tyle kwestie związane z samą architekturą i konstrukcją, udokumentowane w studium konserwatorskim, lecz przede wszystkim sposób aranżacji wnętrza. Przestrzeń stworzona przez parafię ewangelicką nie do końca odpowiadała współczesnym potrzebom parafii katolickiej. Brakowało zaakcentowanego prezbiterium, a centralny punkt eucharystii skupiający się na ołtarzu nie istniał. W związku z posoborowymi wymogami oddzielenia ołtarza od tabernakulum – w historycznych kościołach, jak w Strzegomiu, dawne retabulum stało się miejscem najbardziej odpowiednim do wyeksponowania tabernakulum. Jak wynika z dokumentacji fotograficznej, zachowanej w archiwum urzędu konserwatorskiego w Wałbrzychu, ołtarz ambonowy wymagał prac zabezpieczających. Drewno należało oczyścić, wzmocnić i ustabilizować konstrukcję nastawy. Również

nography we can recreate the appearance of the pulpit-altar which survived with small modifications up to the end of the World War II. After 1945, Strzegom has been mostly populated by the Catholics who have used the St. Peter and Paul's Church, while the Post-Carmelite church stood abandoned until 1997.

TIME OF CHANGES: RE-ADAPTATION TO THE CATHOLIC CHURCH

After the period of, which lasted fifty years (until 1997), there appeared a need for its renewed adaptation for a Catholic parish church. Considering the size of the usable floor, resulting mainly from the two levels of galleries, the building required a lot of conservation and restoration work to be done. During the renewed adaptation, not only the building's architecture and structure, documented in the conservator's study, presented a challenge, but also the arrangement of its interior. The space created by the Evangelical parish did not meet the needs of a modern Catholic parish. There was the lack of a separate presbytery and the central point of the Eucharist was not concentrated on the altar. Considering the post-Council requirements about the separation of the altar from the tabernacle, in historical churches, like in Strzegom, the old retable became the most appropriate place to display the tabernacle. According to from the photographic documentation preserved in the archive of the conservation office in Wałbrzych, the pulpit-altar was in urgent need of safety works. The wood needed to be cleaned, strengthened and stabilized by the altarpiece construction. Additionally, the pulpit in the middle of the altar posed a serious problem as it did not meet the expectations and requirements of practice of the Catholic liturgy. The location of the Presbytery was stressed by the creation of a high, marbled platform. Visible on the archival photos balusters were removed. Gates supported by four thin columns were added. Because of the altar's position the gates no longer fulfilled their function: a type of blind blanks were created instead. The whereabouts of the former sculptures, visible on the postcards from 1929 and around 1930, from the external axes of the altar remains unknown, neither is the fate of the bas-relief with the representation of the Evangelists that decorated the front of the pulpit.

The pulpit became a needless, even unwanted, element of the altar that was going to serve the Catholics. On the other hand, an essential image was missing – the painting of the patron of the church, the image of Christ or Our Lady. At first, removed from the altar was the pulpit basket and the space inside, between the columns, was covered with a wooden plate that served as a background to a modern painting by the local artist, Józef Lichoń that was mounted on it. The theme of the painting was referring to the original function of the church and represented St. Simon Stock receiving a scapular from Our Lady. Additionally, it became a historical reference to the Baroque altar which, after secularization, was moved to the St. Peter and Paul's

ambona pośrodku ołtarza stanowiła niebanalny problem, niedający się pogodzić z oczekiwaniami i praktyką liturgii katolickiej. Prezbiterium zaakcentowano utworzeniem wysokiego podestu z marmuru. Usunięto widoczne na fotografiach archiwalnych balaski. Dodano także bramki wsparte na czterech cienkich kolumnkach. Obecnie ze względu na ustawienie ołtarza tuż przy ścianie bramki nie pełnią już swojej funkcji; powstało coś w rodzaju ślepych blanek. Nieznane są losy rzeźb ze skrajnych osi ołtarza widocznych na fotografiach archiwalnych i na kartkach pocztowych z 1929 oraz ok. 1930 r. ani płaskorzeźb w wyobrażeniach ewangelistów zdobiących lico ambony.

Ambona stała się zbędnym, wręcz niepożądanym elementem w ołtarzu, który miał zacząć służyć katolikom. Brakowało natomiast istotnego wizerunku – patrona/patronki świątyni, obrazu z przedstawieniem Chrystusa bądź/i Marii. Początkowo wymontowano z ołtarza kosz ambony, pole pozostałe w środku, pomiędzy kolumnami, przesłonięto drewnianą płytą stanowiącą tło, a do niej przyczepiono współczesny obraz namalowany przez miejscowego artystę, Józefa Lichonia. Obraz swą tematyką nawiązywał do pierwotnej funkcji kościoła, przedstawiał św. Szymona Stocka przyjmującego szkaplerz z rąk Marii. Stał się także historycznym nawiązaniem do barokowego ołtarza, który po sekularyzacji został przeniesiony do kościoła św. św. Piotra i Pawła, a przedstawiał również Matkę Boską Szkaplerzną, będącą opiekunką zakonu karmelitów. Obraz Józefa Lichonia miał służyć jako wizerunek tymczasowy, przejściowy na okres remontu kościoła i do czasu docelowej adaptacji ołtarza ambonowego na ołtarz katolicki.

Po 1997 r. wykonano prace zabezpieczające ołtarza, odnowiono złączenia i częściowo polichromię. Jak wynika z publikacji jubileuszowej, do 2000 r. już wówczas wykonano marmoryzację w tonacji zieleni (ryc. 2), pozłożono również pędy winorośli oplatające trzony kolumn, ich kapitele, fragmenty postumentu i baldachimu. Ołtarz o takiej kolorystyce widoczny jest jeszcze na zdjęciach z 2007 r., gdy w polu centralnym ustawiono figurę Jezusa Zbawiciela.

Wydawałoby się, że tak wykonany ołtarz będzie odpowiedni dla liturgii katolickiej. Jednak w krótkim czasie od pierwszej adaptacji wykonano jeszcze dalej posunięte prace, których z pewnością nie można nazwać działaniami konserwatorskimi. Zmieniono odcień marmoryzacji z zielonego na brązowy, pozostawiając zieleń w niektórych partiach (konsole po bokach kolumn, cokół). Nową marmoryzację wykonano na starej, przez co uzyskany kolorystyka stał się odcieniem pośrednim między zielenią a brązem, miejscami przebijała zieleń (głównie w przypadku kolumn). Przekształcenie nastawy mającej na celu wzbogacenie jej skromnej formy poprzez dodanie nieuzasadnionych historycznie uszaków, rozbudowanie partii zwieńczenia, podwyższenie ołtarza o całą kondygnację, dodanie niszy z tablicami 10 przykazań oraz arkadek z kolumnkami po lewej i prawej stronie ołtarza. Przemalowanie nastawy, w konsekwencji czego chłodną tonację zastąpiła ciepła, zintensyfikowana dodatkowo położeniem werniksu, który z czasem pożółkł zmieniając



Church and represented Our Lady of Carmel who was the patron of the Carmelite monastery. The painting by Józef Lichoń was supposed to serve only as a temporary picture used during the renovation of the church and until the final adaptation of the pulpit-altar to the Catholic altar.

After 1997 the works securing the altar were completed, its gilding and, partly, polychromes were renovated. As is apparent from the anniversary publication of 2000, the green marble coating (fig. 2), gilding of the grapevines on the columns, its capital, fragments of the pedestal and canopy were already accomplished before that date. The altar in such colors is still visible in the pictures from 2007, when the central figure of Jesus the Savior was added.

It would appear that the constructed altar would be appropriate for the Catholic liturgy. However, in the short period of time after the first adaptation, some further works were done, and they surely cannot be referred to as conservation work. The color of the marble coating was changed from green to brown, leaving green only in some parts (the consoles on the side of the columns and the pedestal). The new marble coating overlaid the old one, therefore the color varies between green and brown, in some places it shows completely green (especially on the columns). The transformation of the altarpiece, aiming at an enrichment of its modest form by the addition of the historically unjustified chambranles, extension of the parts of the coping, the elevation of the altar to a higher level, the addition of the niche with a depiction of the Ten Commandments and arcades with columns on the left and right sides of the altar, the repainting of the altarpiece, in consequence replacing its warm hue

odcieni farb. Wszystko to składa się na zatracenie wartości historycznych i stworzenie kreacji obcej pierwotnej stylistyce ołtarza. Zasygnalizowane problemy zostaną omówione szczegółowo w dalszej części artykułu.

NEOKREACJA VERSUS FANTAZJA? KILKA UWAG NA TEMAT PRZEKSZTAŁCENIA OŁTARZA AMBONOWEGO ZE STRZEGOMIA

Bogumiła Rouba w artykule *Zasady postępowania etycznego w ochronie dóbr kultury* definiuje neokreację jako „rekonstrukcję na podstawie domysłów”. Czy działanie prowadzące do przekształcenia struktury i kolorystyki ołtarza ambonowego ze Strzegomia wpisuje się w tę definicję? A może eklektyczna kreacja jest subiektywną wizją służącą czemuś przeciwnemu – dekompozycji ołtarza ambonowego, którego zachowanie w swojej pierwotnej formie okazało się niemożliwe z przyczyn ideowych. Czy takiego przekształcenia mogą i powinni podejmować się dyplomowani konserwatorzy, a może prace tego typu polecić artystom?

Drewniany ołtarz, o którym mowa (ryc. 3–5), został wtórnie przemalowany i przekształcony w swojej zasadniczej strukturze. Zmianie uległ jego wygląd: zwiększono wymiary, rozbudowano partie boczne w formie uszaków z wici roślinnej oraz zwieńczenie, które wypełniają tablice z dziesięcioma przykazaniami. Co nietypowe, stworzono współczesną kreację polichromii, jaka ma niewiele wspólnego z oryginałem. W wyniku prac adaptacyjnych, o których pisano we wcześniejszych akapitach, zatarciu uległa pierwotna kolorystyka ołtarza. Pierwotnie szara nastawa ze złoceniami wykonanymi na czerwonym bolusie (o czym szerzej będzie mowa poniżej) została pokryta marmoryzacją w odcieniach zieleni, ugrów i ciepłych brązów. Porównując fotografie archiwalne można wywnioskować, iż działania te przebiegały dwuetapowo. Przed 2000 r. całość pokryto marmoryzacją w odcieniach zimnej zieleni, o czym świadczą fotografie zamieszczone na stronie internetowej urzędu miasta, natomiast w 2009 przemalowano część nastawy, nadając jej odcień brązu i beżu, po czym całość pokryto werniksem na bazie szelaku, który nadał jej galeryjny ton ciepłego brązu (ryc. 3).

PRZYCZYNEK DO BADAŃ STRATYGRAFICZNYCH

Opisu stratygrafii ołtarza ambonowego dokonano na podstawie:

1. Obserwacji mikroskopowych próbek pobranych z odnalezionego w kościele fragmentu belkowania znajdującego się na trzeciej kondygnacji chórów (ryc. 6). W związku z czym wysunięto następujące wnioski: odpryskująca farba olejna w kolorze białym (lekko poszarzałym) ujawniła występowanie pod nią koloru ciemnoszarego (w partii impostów) oraz złocen wykonanych na pulmencie. Zestawienie tych informacji z widokiem ołtarza na przedwojennej kartce pocztowej (ryc. 7) podpisanej „Streigau i. Schles. Inneres der Evangel. Kirche”

with a cold one, intensified by additional varnish which, with time, turned yellow and changed the shade of paint – have all contributed to the loss of historical value and creation as a result an effect alien to the original style of the altar. More details about the mentioned problems will be given further in the article.

NEO-CREATION VERSUS INVENTION? SEVERAL REMARKS REGARDING THE TRANSFORMATION OF THE PULPIT-ALTAR IN STRZEGOM

Bogumiła Rouba in the article entitled *Zasady Postępowania etycznego w ochronie dóbr kultury* defines Neo-creation as “reconstruction based on conjecture”. Does structure and colour modification of the pulpit-altar in Strzegom fit this criterion? Perhaps this eclectic creation is a subjective vision which serves decomposition of pulpit altar, because it was impossible to preserve its original form due to ideological reasons. Who should conduct such modification: conservators or artists?

The fundamental structure of the altar – wooden surface (fig. 3–5), was repainted and transformed. Its original form also changed: the size was increased; side parts and coping were extended and decorated with the Tables of Ten Commandments. Untypically, the created modern creation of polychrome had not much in common with the original altar. As a result of restoration works mentioned in preceding paragraphs, the original altar colouring was blurred. Originally grey, the altarpiece with gilding on red bole (as we will discuss below) was covered with marble coatings in shades of green, ochre and warm browns. Comparing different archival photographs we may conclude that restoration works were carried out in two stages. Before 2000, the whole altar had been covered with a marble coating in shades of cold green, which is evidenced by numerous photographs presented on local Town Hall website, but in 2009 part of altarpiece was tinged with brown and beige, and then the whole altar was repainted with shellac-based varnish – warm beige (fig. 3).

THE CONTRIBUTION TO STRATIGRAPHIC STUDY

Stratigraphic description of pulpit altar was made on the basis of:

1. Observation of microscopic samples taken from entablature found on the third level of choirs (fig. 6). It was therefore concluded that: white flaking paint (slightly dingy oil paint) showed the existence of dark grey colour and gilding (on bole) underneath. The combination of this information with a view of the altar on the pre-war postcard (fig. 7), signed “Streigau i. Schles. Inneres der Evangel. Kirche” (Strzegom, the interior of the evangelical church) leads to the conclusion that the entablature may have been grey, while the remaining elements of altarpiece and sculptures were white. The

(Strzegom, wewnątrz kościoła ewangelickiego) prowadzi do wniosku, iż belkowanie mogło mieć kolor szary, natomiast pozostałe elementy nastawy, w tym rzeźby, białe. Ukazują to obserwowane na ilustracji różnice tonalne pomiędzy spójną kolorystyką rzeźb i ambony oraz różniącą się od niej pod względem tonu (przypominam, że chodzi o czarno-białą fotografię) częścią belkowania nastawy wskazującą na użycie dwóch różnych kolorów farby. Pierwotnie farba kładziona była jednolicie, bez marmoryzacji, której śladów brak na fotografiach archiwalnych. Widać na nich wyraźnie, że detale ornamentalne są ciemniejsze od całości, np. kolor kapiteli odpowiada tonalnie kolorowi liści na kolumnach i listewek płycin na cokołach. Ciemniejsze (na fotografiach) w stosunku do pozostałych elementów nastawy są także „Oko Opatrzności” (obecnie nieistniejące) oraz atrybuty niezachowanych figur ze skrajnych partii ołtarza. Pozostałe części nastawy modelowane są względem siebie bez wyraźnych zmian tonalnych.

2. Dokonano obserwacji mikroskopowej próbki znalezionej na mencie w postaci łuski (ryc. 8), w wyniku której ustalono, że pod obecnym kolorem marmoryzacji w tonacji brązu widoczny jest kolor zielonkawy, przypominający zielen kobaltowy (np. z palety farb Rembrandt, Talens, nr 610). Na obecnym etapie badań ustalenie składu pigmentowego tego przemalowania nie było możliwe.

3. W próbce warstwy malarskiej (zielonej z wierzchu, ryc. 9) pobranej z tyłu ołtarza badania XRF spektrometrem fluorescencyjnej analizy rentgenowskiej GENIUS firmy Skyray ujawniły występowanie następujących pierwiastków: Zn, Pb, Ca, Ba. Stosunkowa duża zawartość cynku świadczy, iż jest to warstwa przemalowania dokonanego bielą cynkową. Ujawniono także obecność siarczanu baru. Przypomnieć należy, że bar został odkryty w 1774 roku przez szwedzkiego chemika C.W. Scheelego, a zastosowany w stanie czystym dopiero 1808 r. przez Humphry Davy’ego, natomiast syntetyczna biel cynkowa odkryta w 1779 r. przez N.W. Fischera znalazła zastosowanie w gwaszu i farbach olejnych w latach 40. XIX w. Z kolei oryginalna – szara – warstwa malarska zawierała znaną od starożytności biel ołowiową.

4. Pobrano 7 próbek warstw malarskich w celu wykonania przekrojów poprzecznych. Miejsca pobrania ich to spływ wolutowy przy retabulum, dolna listwa, brązowa boczna płycina, lewa skrajna kolumna, liść z trzonu kolumny po lewej stronie, winogrono, warstwa malarska z lewej wewnętrznej kolumny. Wszystkie pobrane próbki zawierały warstwy przemalowania i współczesnego złocenia.

W świetle poczynionych obserwacji aktualna stratygrafia ołtarza prezentuje się następująco.

1. Nastawa z drewna iglastego, rzeźby z lipy.
2. Przeklejenie klejem glutynowym, którego obecność wykryto także w zaprawie.
3. Zaprawa klejowo-kredowa. Badania mikroskopowe i mikrochemiczne wykazały obecność kredy. Częstki obserwowane pod mikroskopem mają budowę krystaliczną, o różnych względem siebie kształtach i wielkości, czasem zbite w większe grupy. Obserwacja przekroju poprzecznego pozwoliła zauważyć, że oryginalna za-

obserw tonal disparity between coherent colour of sculptures and pulpit as well as the colour tone difference (remember that it is a black and white photo) on the pulpit and the entablature of altarpiece indicate the use of two various colours of paint. Originally, the paint was applied uniformly, without marble coating (lack of marble coating in archival photographs.) In the pictures we may notice that the ornamental details are darker than the other elements, for example: the chapter colours correspond tonally with the leaves on the columns and panel strips of the pedestals. Darker (in photographs) in comparison to other elements of altarpiece are also "The Eye of Providence" (currently non-existent) and non-existing attributes of sculptures from outlying parts of altar. Other parts of the altarpiece are presented in relation to one another without clear colour changes.

2. Observation of microscopic sample (in the form of rind) that was found on altar stone (fig. 8) helped to discover that under the current brown marble coating there was a layer of visible green colour, similar to cobalt green (e.g. no. 610 from Rembrandt Talens' palette of paints). At the current stage of research it was impossible to determine the composition of the pigment that was used while repainting the altar stone.

3. A sample of paint layer (with a green colour on the top, fig. 9) taken from back of the altar that was tested with XRF, a spectrometer of fluorescent x-ray analysis called GENIUS developed by Skyray. Tests showed the presence of such chemical elements as: zinc, lead, calcium and barium. The relatively high zinc content indicates that paint was applied with the use of white zinc. Barium sulphate was also found. It needs to be noted that barium was discovered in 1774 by Swedish chemist C.W. Scheele, but it was Humphry Davy who used barium in its pure form in 1808. However, the synthetic white zinc was invented in 1779 by N.W. Fischer and it was widely used in gouache as well as oil paints in the 1840s. On the other hand, original grey paint layer contained white lead known since ancient times.

4. Seven samples of paint layers were collected in order to perform a cross-section test. They were taken from different parts of the altarpiece: volute of reredos, bottom strip, brown side panel, left rearmost column, leaf from the stem of the column on the left, grape, paint layer of the left inner column. All samples contained layers of repainting and modern gilding.

In the light of the observation results we may conclude that current altar stratigraphy is as follows.

1. Altarpiece made of coniferous wood, sculptures made of lime tree.
2. Layer of gluten glue detected in the mortar.
3. Mortar made of glue and chalk. Microscopic and micro chemical examinations showed the presence of chalk. The particles observed under the microscope had crystalline structure with different shapes and sizes; sometimes aggregated in larger clusters. Observation of the cross section made it possible to note that the original mortar was laid in a thicker layer than the following one, the layer of green colour is six times thinner than



3



6



4



7



5



8



9

prawa była kładziona w grubszej warstwie niż wtórna, przy czym warstwa zieleni na niej położona jest bardzo cienka, sześciokrotnie w porównaniu z zaprawą; co czyni ją dostrzegalną dopiero pod mikroskopem. Próbkę zdano 2MHCl i zaobserwowano wydzielanie się gazu CO₂. Następnie dodano 2MH₂SO₄, co pozwoliło stwierdzić utworzenie się charakterystycznych igieł CaSO₄. Dowiedziano zatem występowania w zaprawie gipsu.

4. Wtórna marmoryzacja (I) w odcieniu zielonkawym. Jej fragmenty widoczne są jeszcze na odwrocie ołtarza. Występuje w partii cokołowej, na kolumnach i fryzie, pokryta warstwą pożółkłego werniksu.

5. Wtórna marmoryzacja (II) w tonacji brązu i brązu. Autorką marmoryzacji i wtórnych złoczeń jest miejscowa artystka, o czym świadczy data i podpis na cokole „Natalia Panek 30 IX 2009” (po prawej stronie). Marmoryzacja w tonacji brązu widoczna na tabernakulum oraz partii centralnej, szafie (I kondygnacja) i zwieńczeniu. Nie wiadomo, dlaczego osoba specjalizująca się w wykonywaniu witraży, niebędąca dyplomowanym konserwatorem dzieł sztuki ze specjalizacją w zakresie malarstwa i rzeźby polichromowanej, podpisała się wprost na zabytku. Przeprowadzone obserwacje i badania *in situ* wykazały, że zostało dokonane przemalowanie ołtarza, niekonsekwentnie nałożono brązowo-beżową marmoryzację na szafie. Jak się można domyślać, zmiana pierwotnej kolorystyki a zatem i charakteru dzieła została podyktowana chęcią wzbogacenia jego formy i „nadania dostojności”, którego nie miała zimna w tonacji nastawa protestancka w odcieniach zieleni. Niekonsekwencja w działaniu doprowadziła do sytuacji kuriozalnej, w której pozostawiono zielone kolumny, intensyfikując i zmieniając tonalnie ich kolorystykę.

6. Rzeźby putt ze zwieńczenia są polichromowane na białe: wtórne karnacje zostały wykonane farbą olejną, skrzydła złoczone. Pierwotna polichromia wykonana została w technice chipolin, imitującej biel z kości słoniowej.

7. Pożółkły werniks nadający „ton galeryjny” barokowej nastawie jest wynikiem nałożenia warstwy zabezpieczającej w postaci szelaku na nieoryginalną polichromię. Wybranie opcji błyszczącego werniksu spowodowało z jednej strony wzmocnienie efektu kolorystycznego poprzez połyskliwość, z drugiej szybkie żółknięcie werniksu zmieniającego zimny kolorystyczny nastaw na ciepły.

8. Złocenia i srebrzenia na pulment. Zaprawa jest położona na całości drewna, przy czym niektóre elementy, takie jak obramienia płycin, listwy na gzymsie, lambrekin czy skrzydełka putt, były pierwotnie złoczone w technice połyskowej, na tradycyjnym pulmencie.

Na znalezionych fragmentach listew złoto ma kolor ciemnożółty, natomiast na liściach kolumn mamy dwa rodzaje złoczeń, z których jedno jest w odcieniu zielonkawym, drugie intensywnie żółtym. Spod niektórych liści, jak i kiści winogron widoczny jest żółty pulment akrylowy (Kölner KGG System, Instacoll). Tego typu złoczenia wykonano także na licu płaskorzeźb pozostawiając niekiedy niepożłoczone obrzeża. Gołębnica została dodana wtórnie, dlatego także srebrzenia mają charakter współczesny.

mortar that is why, and we can see it only under the microscope. Sample was examined with 2MHCl and scientists noticed precipitation of CO₂. Then they added 2MH₂SO₄ which resulted in formation of characteristic CaSO₄ needle-shaped particles. This proves the presence of gypsum in the mortar.

4. Secondary marble coating (I), in greenish tone. Elements of decoration are situated on the back of altar: on the plinth, columns and the frieze covered with yellowed varnish layer.

5. Secondary marble coating (II) in shades of beige and brown. The author of the marble coating and secondary gilding is a local artist as evidenced by her signature and date placed on the altar plinth: “Natalia Panek 30 IX 2009” (on the right side). Brown marble coating is visible on the tabernacle, altar central part, cabinet (first floor) and the coping. It is not clear why a person specializing in stained glass production, who was not qualified art restorer, put her signature right on the monument. *In situ* studies and observations revealed that the altar repainting was made inconsistently by applying brown-and-beige marble coating on a cabinet. As we can easily guess, the change of the altar’s original colour, and therefore, the character of the work was dictated by the desire to enrich its form, “to give dignity”. In consequence action led to a paradoxical situation where columns were left green, because it intensified and changed the colour scheme of the altar.

6. Sculptures of the putti of the cresting are covered with white polychrome: secondary colouring was made with oil paint; wings were decorated with gilding. The original polychrome was created in chipolin technique that imitated the white of ivory.

7. The application of a protective layer in the form of shellac on non-original polychrome of a Baroque altar resulted in creating a yellowish varnish effect. On the one hand, selecting a shiny varnish caused that colour effect was strengthened by gloss. On the other hand, fast yellowing effect of varnish changed the cold colour of the altar to a warm one.

8. Gilding and silver plating on bole. The whole wood surface was covered with mortar however, some parts like: panel frame, ledge, valance or wings of the putti were originally gilded using a gloss technique on traditional bole.

On the elements of found strips the gold was of dark yellow colour, but the leaves on the columns had two different gilding tones: intensive yellow and greenish. What is more, under some leaves and bunches of grapes we can observe yellow acrylic bole (Kölner KGG System, Instacoll). These kind of gilding is also visible on bas-reliefs (sometimes the edges are not gilded). The statue of the dove was added later that is why, its silvering represents a modern art style. Cross-section stratigraphic tests and XRF analysis revealed the presence of gold foil (alloyed with silver) and traces of copper on the panel strips. Tests were performed on red bole containing a compound of iron and chalk; all this may indicate the original technology used here. However, the presence

Badania stratygraficzne w postaci przekrojów poprzecznych oraz analiza XRF ujawniły występowanie na listewkach płycin złotej folii występującej w stopie z domieszkami srebra oraz śladowe ilości miedzi. Zostały one wykonane na czerwonym bolusie zawierającym związki żelaza i kredę, co wskazywałoby na pierwotną technikę wykonania. Jednak obecność w badanej próbce bieli tytanowej przesądza o datowaniu całości na XX w.

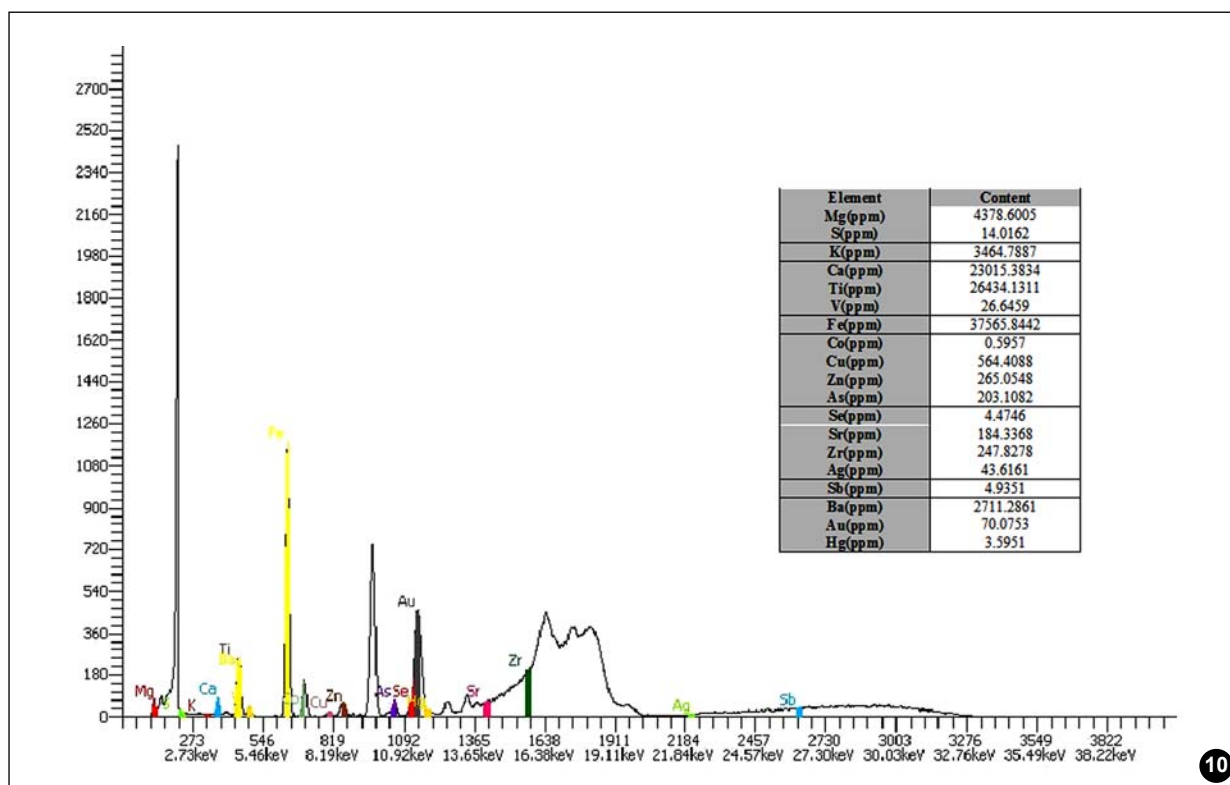
Z kolei w próbce pobranej z winogrona na kolumnie posiadającego jaśniejszy odcień złota niż opisany na listewkach (ryc. 10) obserwujemy występowanie większej zawartości srebra i miedzi, brak siarczanów baru i bieli tytanowej, przez co możemy wnioskować, iż mamy do czynienia ze złoceniem pierwotnym (oryginał). Tu także wystąpił tradycyjny czerwony bolus, a nie jak na znacznej części nastawy – żółty (akrylowy, XX w.).

Podsumowując opisane działania zmierzające do całkowitej zmiany wyglądu dzieła w myśl błędnie pojmowanego dostosowywania go do wymogów kultury należy stwierdzić, że nie może być mowy o dziele autentycznym. Prawie sto lat po krytyce idei Violet-le-Duca w wystąpieniu Charlesa Montalamberta *O wandalizmie i katolicyzmie w sztuce* warto przypomnieć słowa pisarza

of titanic white prejudices the dating the whole altar for the twentieth century.

On the other hand, the sample taken from a grape situated on a column was painted with gold colour that was lighter than the colour used on strips (fig. 10). We observe here a high content of silver and copper, the lack of barium sulphate and titanic white by which we may conclude that we are dealing with the original gilding. Here we also find a traditional red bole instead of the yellow bole which covers a large part of the altarpiece (acrylic, 20th century).

In conclusion, taking into consideration all actions aimed at changing the total character of the described work of art undertaken with an erroneous idea of adapting it to another religion, we may state that the resulting work of art can hardly be named authentic. Almost one hundred years after Charles Montalambert's wrote his criticism of Violet-le-Duc's ideas under the title *On Vandalism and Catholicism in Art* it is worth to recall the writer's words that we should "save and take good care of monuments rather than embellish them". In the context of architecture such statement reveals the timeless truth that "monument is not only a work of art,



i polityka mówiące o tym, żeby „ratowano i umacniano zabytki zamiast je upiększać”. Wypowiedziane w kontekście architektury stwierdzenia niosą w sobie ponadczasową prawdę, iż „zabytek to nie tylko dzieło sztuki, ale także dokument przeszłości”, a zafałszowanie tego dokumentu wpłynie na błędny obraz historii. Jak pisał Montalambert, „Tu nie chodzi o ulepszenie, ale szacunek do tego co istnieje”. Wydaje się, że podobnie jak w epoce le-Duca, tak i współcześnie nie zawsze o tym pamiętamy. Zatem, i tak spychaną na margines konserwacji dzieł sztuki, neokreacje

but also a document of the past” and every attempt to “improve” it may “distort the history”. As Montalambert wrote: “It is not about improving, but about the respect for everything that exists”. It seems that similarly to what happened in le-Duc's times we tend to forget it at times. And thus, the marginalized, in the world of monument preservation, Neo-creation (re-creation), which is a reconstructive work aimed at restoring work iconography on the basis of historical facts and documentary materials, has been replaced by the invention

(re-kreację), działanie rekonstrukcyjne przywracające ikonografię dzieła w oparciu o prawdę historyczną i materiał dokumentacyjny, w Strzegomiu zastąpiła fantazja, w której wątek dostosowania do potrzeb współczesnej estetyki i błędnie pojętej aranżacji świątyń katolickich z ołtarzami z imitacjami drogich materiałów, np. marmuru (poprzez marmoryzację) oraz dużą liczbą złocień przyćmił prawdę historyczną na temat ołtarzy protestanckich, które w miały być skromne formalnie, a ich powstanie niskobudżetowe. A przecież istnieją przykłady dobrych praktyk konserwatorskich zmierzających do zachowania zarówno idei, jak i materii dzieła w ołtarzach z Wierzbicy Górnej czy Oleśnicy, które zaadaptowane do potrzeb innego wyznania (Wierzbica Górna – kościół katolicki; Oleśnica – zielonoświątkowcy) nie zatraciły swojego pierwotnego charakteru, a pozostała w nich ambona figuruje jako świadek historii i wyznacznik specyfiki tego typu ołtarzy.

applied in Strzegom. Moreover, we may conclude that adaptation to the needs of modern aesthetics as well as the erroneous concept of what a Catholic church interior arrangement should look like with altars made of imitations of precious materials e.g. marble (marble coating) and large amount of gilding suppresses the historical truth about the modest Protestant altars that were meant to be formally simple and low-budget designs. Even so, there are examples of good restoration work that helped to preserve the original idea and art form of the altar. The interiors of churches in Wierzbica Górna and Oleśnica were adapted to the needs and priorities of a different liturgy without losing their original character (Wierzbica Górna – Catholic church; Oleśnica – Pentecostal church). Moreover, the pulpits that survived there have become “eyewitnesses of history” and representatives of the unique style of this type of altars.

LITERATURA / REFERENCES

- [1] Anders F.G.E. Statistik der evangelischen Kirche in Schlesien. Glogau, 1848.
- [2] Hoffmann H. Die Kirchen in Striegau. Breslau, 1937.
- [3] Kaszub K. Strzegomskie kościoły i klasztory. Strzegom, 2000.
- [4] Kirchenkreis Striegau in Geschichte und Gegenwart. Festschrift zur General-Kirchevisitation 1932. Hechler P. (ed.), Saarau, 1932.
- [5] Lummert H. Chronik der evangelischen Parochie Striegau seit 1741. Striegau, 1876.
- [6] Pilch J. Leksykon zabytków architektury Dolnego Śląska. Warszawa, 2005.
- [7] Rouba B.J. Zasady Postępowania etycznego w ochronie dóbr kultury. Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki 2000;11(2):82-88.
- [8] Różańska A., Szczepański E. Historia kościoła i klasztoru zakonu karmelitów – późniejszego kościoła ewangelickiego pw. Zbawiciela w Strzegomiu. Strzegom, 1995.
- [9] Strzegom. Zarys monografii miasta i regionu. Matwijowski K. (ed.), Wrocław – Strzegom, 1998.
- [10] X Lat Parafii Najświętszego Zbawiciela Świata i Matki Boskiej Szkaplerznej w Strzegomiu. Wstęp Marek Żmuda, Strzegom, 2007.

Streszczenie

Realizowany na Uniwersytecie Wrocławskim interdyscyplinarny projekt „Ołtarze ambonowe na Śląsku. Historia. Stan zachowania. Potrzeby konserwatorskie” (2014–2018) dotyczy szeroko dyskusowanego problemu autentyczności dzieł sztuki w kontekście ich zmiennej funkcji. Dziedzictwo kulturowe omawianych ziem, przejętych po II wojnie przez państwo polskie stanowi trudny problem konserwatorski, ponieważ wraz ze zmianami politycznymi nastąpiła zmiana użytkowników świątyń ze wspólnot ewangelickich na katolickie, a co za tym idzie, konieczność przystosowania wystroju do potrzeb odmiennej liturgii. Zasięg tych zmian zostanie prześledzony na przykładzie ołtarza z kościoła pokarmelitańskiego (pw. Zbawiciela Świata i Matki Boskiej Szkaplerznej) w Strzegomiu, gdzie dokonano neokreacji, znacznie wykraczając poza ramy tradycyjnie pojmowanej konserwacji dzieł sztuki.

Abstract

The interdisciplinary project entitled “Pulpit-altars in Silesia. History. A state of preservation. Restoration needs” (2014–2018) was implemented by the University of Wrocław. It concerns the widely-discussed problem of authenticity of art works in the context of their variable functions. The cultural heritage of Silesia, the region acquired by Polish State after World War II, appears as a difficult renovation problem, because of the major political and religious changes. With Catholic parishes replacing the Protestant ones, the interiors of temples had to be modified and adjusted to fit the needs and priorities of a different liturgy. The scope of these changes is explored on the example of the altar from the Post-Carmelite church (Holly Saviour of The World and Our Lady of Mount Carmel) in Strzegom where the neo-creation went far beyond the traditional understanding of art restoration.