

Jan Żelbromski

Zagadnienia estetyczne w konserwacji malarstwa ściennego na przykładzie wybranych zabytków wrocławskich

Aesthetic issues in wall painting restoration on the basis of selected monuments from Wrocław

Konserwacja malarstwa ściennego jest zespołem działań specjalistycznych mających na celu zatrzymanie jego destrukcji poprzez rozpoznanie przyczyn powodujących zniszczenia oraz określenie charakteru zniszczeń i dobór metody oraz środków ich konserwacji. Ponieważ malowidła zwykle projektowane były dla konkretnego obiektu architektonicznego, dlatego też indywidualna ocena stanu zachowania jest podstawą przygotowania odpowiedniego programu konserwatorskiego uwzględniającego technikę wykonania, stan nośników warstwy malarskiej, stabilność elementów architektonicznych, dla których była projektowana i wykonana. Istotnym czynnikiem określającym wartość polichromii w obiekcie jest ich przekaz treściowy w połączeniu z programem ideowym realizowanym przez samą architekturę, zaś walory artystyczne manifestujące się poprzez biegłość ręki, talent wykonawcy, umiejętność połączenia przestrzennego charakteru samej architektury z iluzją malarską stworzoną przez artystę stanowią o jakości dzieła i wpływają na jego klasyfikację.

Mamy zatem szereg czynników mających wpływ na trwanie dzieła i siłę jego przekazu. Zmudne badania, później prace konserwatorskie są podstawowym czynnikiem zachowania dzieła sztuki, dającym szansę dalszego jego istnienia. Ci jednak, do których adresowany jest przekaz treściowy, ostatecznie nie widzą konserwatorskiego trudu włożonego w prace tzw. techniczne, ale oceniają to, co widzą, to, co mogą ogarnąć zmysłami. Konserwator pracą swoją nie tylko zabezpiecza, pozwala trwać dalej, ale

Conservation of wall painting is a set of specialist activities aimed at preserving work of art against further deterioration by recognizing the causes of the damage, defining the character of the damage, and selection of methods and means of conservation. Since paintings were usually designed for a concrete architectural object, individual evaluation of their state of preservation is the basis for preparing an appropriate conservation programme which would take into account the techniques used, the state of the painting media and the stability of the architectonic elements for which they were designed and made. A significant factor defining the value of polychrome paintings in the object is the message they convey in combination with the idea realised by the architecture itself, while the artistic merit manifested by the skill and talent of the author and his ability to combine the spatial character of architecture with the illusion created by the painter constitute the value of the piece and influence its classification.

We have therefore several factors influencing the endurance of the piece and its message. Pains-taking research and then conservation work are the basic factors for preserving the work of art, giving it a chance of further existence. However, those to whom the message is addressed do not see the conservation effort put into the so-called technical works, but assess what they see, what they can perceive with their senses. By his work, the restorer not only preserves and prolongs the existence of a piece, but in his mission he makes

w swej misji uczytelnia wątki treściowe, pokazuje jedność dzieła sztuki poprzez jego związek z architekturą, dla której było projektowane i której doskonałość podkreśla będąc równoprawnym czynnikiem w kształtowaniu piękna. Każdy obiekt sztuki dawnej jest swego rodzaju *signum temporis* pozostając w związku z epoką, w której powstał, przekazując wartości artystyczne i ideowe charakterystyczne dla estetyki swego czasu. Wobec powyższych warunkowań konserwator dzieł sztuki jest w pewnym sensie odpowiedzialny za właściwe odczytanie tego, co mu powierzono, przekazując konkretną pracę wykonaną w określonym miejscu.

Każdy obraz ma cechy indywidualne wyrażające się poprzez rysunek, znajomość perspektywy, stosowanie perspektywy powietrznej, sposób „prowadzenia pędzla”, fakturę, odpowiednie operowanie nasyceniem światła i barwą. Wprawne oko analizując technikę pracy artysty rozróżni kolejność nakładania warstw, zakres podmalowań, stosowanie przemyślanych efektów barwnych, rodzaj użytych do pracy narzędzi malarskich, a nawet ich wielkość. Zamiar artystyczny realizuje się przecież przez odpowiedni dobór środków. Te zaś w malarstwie ściennym mają szczególne znaczenie, ponieważ wprowadzają do architektury przestrzeń, a często także ruch, tworząc iluzyjnie opracowane strefy wzbogacające i uzupełniające wartość elementów i detali architektonicznego wystroju. Malarstwo monumentalne realizowane było przez pojedynczych twórców lub ich zespoły w obrębie jednego obiektu, ale nawet gdy duże zlecenia były pracą zespołową, to ostateczny efekt zależał najczęściej od artysty, który dzieło „firmował”. On też wprowadzał ostateczne korekty, poprawiał partie niezgodne w jego rozumieniu z zamysłem artystycznym, decydował swą pracą o walorach artystycznych. Na przestrzeni czasu, który mijał od chwili namalowania polichromii do czasów nam współczesnych, najczęściej ze względu na stan zachowania – malowidła ścienne bywały „odnawiane” przez różnej klasy malarzy czy innych „specjalistów”.

Wtedy też ulegały artystycznym deformacjom (ryc. 1). Najczęściej partie ubytków warstwy malarskiej uzupełniane były daleko poza granicami faktycznych zniszczeń. W trakcie „odnawiania” poprawiano też w pokrytych brudem obrazach partie cieni w celu wydobywania większych kontrastów i uplastycznienia przedstawień. Z reguły nie dbano o wyrównanie poziomów w partiach ubytków, zakładając, że oglądane z pewnej odległości malarstwo tych różnic nie ujawni.

Retusze i malarskie uzupełnienia najczęściej były słabej jakości (ryc. 2), co powodowało obniżenie rangi artystycznej w odbiorze pierwotnie opracowanych polichromii.

its message legible, shows the unity of the masterpiece through its connections with the architecture it was designed for, and whose perfection it emphasizes as a significant factor in shaping its beauty. Each object of ancient art is a kind of *signum temporis* as it remains connected with the epoch in which it was created, conveying artistic and conceptual values characteristic for the aesthetics of its time. Considering the above conditions, an art conservator is in a sense responsible for proper interpretation of what he was entrusted with by being handed a concrete work created in a concrete place.

Each picture has its individual features expressed in the way it was sketched, the knowledge of perspective, use of aerial perspective, brush strokes, texture, and use of light and colour saturation. While analysing the artist's technique, a trained eye will easily discern the order of applied layers of paint, the ranges of grounding, the use of deliberate colour effects, the kind of painting tools used or even their size. After all, an artistic idea is realised through an appropriate selection of media which are of particular importance in mural painting since they introduce space and movement into architecture, thus creating illusory spheres which enrich and fill in the value of the elements and details of architectonic décor. Monumental painting was realised by individual artists or whole teams within one object, but even when huge commissions were a result of teamwork their final effect depended most frequently on the artist who 'signed' the work. He introduced final corrections, improved on the sections which were at variance with his understanding of the artistic concept, decided about the artistic value of the work. During the time which passed since the polychrome was painted until the present day, mural paintings have been 'renovated' – mostly because of their deteriorating condition – by all kinds of painters or other 'specialists'.

It was then that they were subject to artistic deformations (fig. 1). Most frequently, depleted layer of paint was filled in far beyond the range of actual damage. During the 'renovation', shading was also touched up on the filth – covered paintings in order to emphasize contrast and make the depiction more plastic. Generally, the layers of paint in the damaged areas were not carefully smoothed since it was assumed that the differences will not be visible to viewers admiring the painting from a certain distance.

Painter's retouches and filling-ins were usually of poor quality (fig. 2), which resulted in lowering the artistic rank in the reception of the previously made up polychromes.

Zakładamy, że opisane wyżej, najczęściej pseudokonserwatorskie działania realizowane były na zlecenie użytkowników obiektów lub też ich właściciele w dobrej wierze odpowiednio do ich możliwości i umiejętności oceny walorów artystycznych dzieł przez nich zastanych. Nie było też specjalistycznych służb konserwatorskich, pod nadzorem których prowadzono by te prace. Wiedza technologiczna na temat konserwacji polichromii ściennych do początku XX wieku też pozostawiała wiele do życzenia. Nie najlepsze doświadczenia XIX-wieczne i wcześniejsze spowodowały, że w pierwszej połowie XX wieku powstały nowe doktryny konserwatorskie usankcjonowane odpowiednimi przepisami prawnymi¹. Rozwój techniki konserwatorskiej, materiałoznawstwa oraz szkolnictwa specjalistycznego tworzyły warunki do lepszego poznania przyczyn destrukcji obiektów sztuki oraz opracowania coraz bardziej doskonałych metod pracy w zakresie sztuki renowacji i konserwacji.

System badań interdyscyplinarnych, wymiana doświadczeń usprawniły jakość profilaktycznych działań konserwatorskich, nie spowodowały jednak przemian w sposobie myślenia wielu konserwatorów, w ich rozumieniu piękna, odrębności stylów, umiejętności analizy dzieł sztuki, z których niemal każde ma indywidualny charakter, wyrażający się poprzez inne rozumienie i odczuwanie rzeczy twórczo opisanych – wykonanych.

Podstaw malarstwa można się nauczyć, część pozostałych umiejętności można osiągnąć poprzez praktykę w zawodzie, ale wrażliwość i talent to cechy niestety rzadko spotykane pośród tych, którzy mienią się twórcami².

Zdarza się, że podczas prac konserwatorskich przyjęte i zaakceptowane przez służby konserwatorskie programy prac nie są realizowane ani formalnie zmieniane. Przykładem tego typu realizacji, która pozornie poprawna, jest w chwili obecnej tylko substytutem oryginalnego dzieła³, jest klatka schodowa we wnętrzu neobarokowej dobudowy do klasztoru norbertanów św. Wincentego (premonstratensów), którą dobudowano w latach 1908-1910 do północnego ramienia transeptu (ryc. 3) kościoła klasztorowego. Polichromia architektoniczna ścian z artykulacją pionową w formie pilastrów namalowana była w formie marmoryzacji, w całej przestrzeni⁴ tego dwukondygnacyjnego wnętrza, którego centralną część stanowiła klatka schodowa. Przed konserwacją (ryc. 4) widoczne były zbrudzenia, drobne zarysowania i ubytki typu mechanicznego na krawędziach (ryc. 5) ścian i pilastrów. Poza oczyszczeniem i utwaleniem warstwy malarskiej wymagały one w zakresie estetycznym (ryc. 6) wykonania drobnych rozproszonych uzupełnień w określonym zakresie (ryc. 7). W trakcie prac konserwatorskich

We assume that the pseudo-conservation activities described above were most frequently realised on commission from the users or owners of the objects in good faith, appropriately to their possibility and ability in evaluating the artistic value of the given pieces of art. There were no specialist conservation services which could supervise the work. Until the beginning of the 20th century, technological knowledge concerning conservation of wall polychrome painting also left much to be desired. Bad experience from the 19th century and earlier gave rise to new conservation doctrine in the first half of the 20th century, which was sanctioned by appropriate legal regulations. The development of conservation techniques, materials and specialist education created suitable conditions for discovering reasons of destruction of artistic objects and working out more effective methods of their renovation and conservation.

A system of interdisciplinary research and exchange of experiences enhanced the quality of prophylactic conservation activities, though they did not change the way of thinking of many conservators in their comprehension of beauty, stylistic differences or ability to analyse works of art, almost every one of which has an individual character expressed through different understanding and perception of creatively described or made things.

The basics of painting can be learnt, some other skills can be acquired by practice in the profession but, unfortunately, sensitivity and talent are the features rarely encountered among those who call themselves artists.

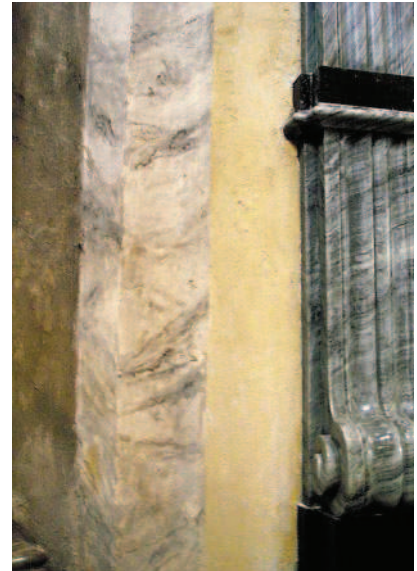
It sometimes happens, that work programmes accepted and approved by the conservation services are neither realised nor formally altered during conservation work. An example of such a realisation, which although seemingly correct is currently only a substitute of the original work, is the staircase inside the neo-Baroque extension to the Norbertine Monastery of St. Vincent (Premonstratensians), which was added to the north wing of the transept of the monastic church (fig. 3) between 1908 and 1910. Architectonic polychrome of the walls with vertical articulation in the form of pilasters was marbleized throughout the whole two-storey interior, the central part of which was the staircase. Before conservation (fig. 4), smudges of dirt, tiny scratches and mechanically caused chip-pings were visible on the edges of the walls and pilasters (fig. 5). Besides cleansing and consolidating the layer of paint they required only minor filling in (fig. 6) in a limited range, for aesthetic reasons (fig. 7). During conservation work, after puttying holes, the whole interior was re-painted. To achieve certain authenticity of the newly applied



Ryc. 1. Powojenna konserwacja na ścianie pld. Auli Leopoldina na Uniwersytecie Wrocławskim
Fig. 1. Post-war conservation on the south wall of Aula Leopoldina at the University of Wrocław



Ryc. 4. Wnętrze neobarokowej klatki schodowej – stan po konserwacji
Fig. 4. Interior of the Neo-Baroque staircase – after conservation



Ryc. 7. Wnętrze neobarokowej klatki schodowej – stan po konserwacji
Fig. 7. Interior of the Neo-Baroque staircase – after conservation



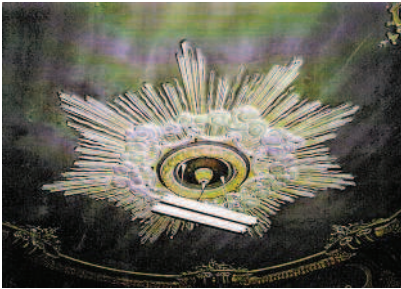
Ryc. 2. Klatka ptn.-zach., Aula Leopoldina, Uniwersytet Wrocławski – malowidła na plafonie zachodnim, retusze XIX w.
Fig. 2. North-western staircase, Aula Leopoldina, University of Wrocław – painting on the western plafond, retouched, 19th century



Ryc. 5. Wnętrze neobarokowej klatki schodowej – stan po konserwacji
Fig. 5. Interior of the Neo-Baroque staircase – after conservation



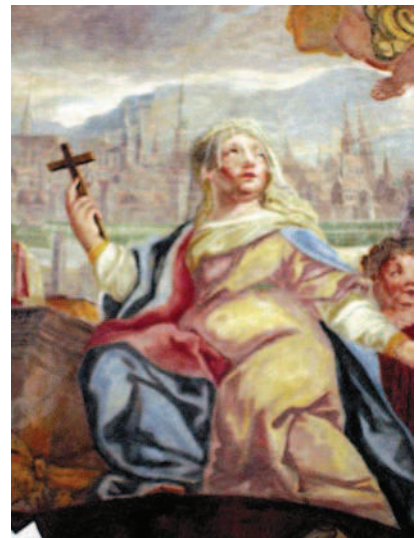
Ryc. 9. Szerokie szyje, zdeformowane poprzez źle odczytane skrót perspektywiczne ciała. Klatka schodowa – reprezentacyjna na Uniwersytecie Wrocławskim
Fig. 9. Broad necks, deformed because of incorrectly read perspective foreshortening of the body. The stately staircase at the University of Wrocław



Ryc. 3. Neobarokowe wnętrze klatki schodowej – stan przed konserwacją
Fig. 3. Interior of the Neo-Baroque staircase – before conservation



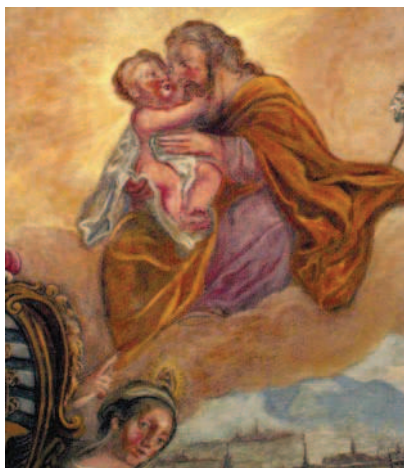
Ryc. 6. Wnętrze neobarokowej klatki schodowej – stan po konserwacji
Fig. 6. Interior of the Neo-Baroque staircase – after conservation



Ryc. 10. Plafon ze schodów cesarskich Uniwersytetu wrocławskiego
Fig. 10. Plafond from the Imperial Staircase at the University of Wrocław



Ryc. 8. Przykład modelowania plamą barwną i światłem (plafon ze „schodów cesarskich”, Uniwersytet Wrocławski)
Fig. 8. An example of modelling using colour patches and light (plafond from the Imperial Staircase, University of Wrocław)



Ryc. 11. Kryjące retusze na plafonie. Schody cesarskie – Uniwersytet Wrocławski
 Fig. 11. Covering retouches on the plafond. The Imperial Staircase – University of Wrocław



Ryc. 12. Kryjące retusze na plafonie. Schody cesarskie – Uniwersytet Wrocławski
 Fig. 12. Covering retouches on the plafond. The Imperial Staircase – University of Wrocław



Ryc. 13. Oryginalne fragmenty „schefflerowskie” – malowidło plafonowe – Schody cesarskie – Uniwersytet Wrocławski
 Fig. 13. Original ‘Scheffler’ fragments – plafond painting – the Imperial Staircase, University of Wrocław



Ryc. 15. Floratury pod kopułą w kaplicy Błogosławionego Czesława. Kościół pw. św. Wojciecha we Wrocławiu
 Fig. 15. Flower motifs (floratura) beneath the dome of the Blessed Czesław Chapel. The Church of St. Wojciech in Wrocław



Ryc. 16. Fragment oryginalnej, nieretuszowanej polichromii z postaciami w kopule kaplicy Błogosławionego Czesława przy kościele pw. św. Wojciecha we Wrocławiu
 Fig. 16. Fragment of original, non-retouched polychrome figure painting on the dome of the Blessed Czesław Chapel, at the Church of St. Wojciech in Wrocław



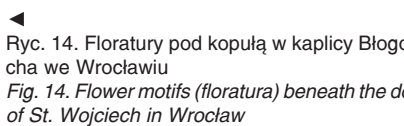
Ryc. 19. Malowidła w tondzie sklepienia nad wejściem do kaplicy pw. Błogosławionego Czesława, przy kościele pw. św. Wojciecha we Wrocławiu
 Fig. 19. Paintings in the tondo on the ceiling over the entrance to the Blessed Czesław Chapel, at the Church of St. Wojciech in Wrocław



Ryc. 17. Kopuła – kompozycja figuralna – kaplica pw. Błogosławionego Czesława
 Fig. 17. The dome – figure painting – the Chapel of Blessed Czesław



Ryc. 18. Malowidła w tondzie sklepienia nad wejściem do kaplicy pw. Błogosławionego Czesława, przy kościele pw. św. Wojciecha we Wrocławiu
 Fig. 18. Paintings in the tondo on the ceiling over the entrance to the Blessed Czesław Chapel, at the Church of St. Wojciech in Wrocław



Ryc. 14. Floratury pod kopułą w kaplicy Błogosławionego Czesława. Kościół pw. św. Wojciecha we Wrocławiu
 Fig. 14. Flower motifs (floratura) beneath the dome of the Blessed Czesław Chapel. The Church of St. Wojciech in Wrocław

w przestrzeni tego wnętrza przemalowano na nowo po wykonaniu kitowania ubytków całość. W celu uzyskania pewnej autentyczności nowo położonej warstwy malarskiej zastosowano aplikację warstwową farby przez tapowanie, by sprawić wrażenie wiibracji kolorystycznej i lekkich przetarć.

Przyjęta przez wykonawców i zrealizowana koncepcja pozostaje w sprzeczności z zaakceptowanym programem prac.

Jest rzeczą zrozumiałą, że stan zachowania obiektu decyduje o doborze środków artystycznego kształtowania przestrzeni malarskiej. Inaczej problem ten rozstrzygany jest w obiektach zastępczych, do których przeniesiono transferowane wcześniej malowidła znajdujące się na nowym podobraziu (transfery malarstwa ściennego), które mają najczęściej obok artystycznej głównie wartość muzealną – są „wyrwane” z całości i pozostają fragmentami architektonicznego kontekstu, a zatem są częścią większej niegdyś kompozycji⁵. Ich prezentacja stanowi z reguły część zbioru muzealnego odnoszącego się do ukazania kultury materialnej danego regionu lub miejsca. Wówczas najczęściej oglądamy konserwatorsko zabezpieczone fragmenty z ubytkami warstwy malarskiej, scalanymi w najprostszy konserwatorski sposób, monochromatycznie lub z uzupełnieniem zaprawą w obrębie ubytku. Problem ten jednak będzie poprzez program zupełnie inny, gdy malarstwo ścienne znajduje się na swym miejscu. Przestrzeń architektoniczna lub architektoniczne prawo ram wyznacza wówczas obszar kompozycyjny, w którym elementy i detale architektonicznego wystroju i artykulacji stanowią jedność w realizacji zamierzeń artystycznych. Odczytanie wzajemnych relacji wynikających ze swoistego „integratis” określa zakres działań konserwatorskich, prowadzących do uczynienia dzieła.

O pełnym przywróceniu pierwotnego wyglądu trudno mówić, ponieważ procesowi przemian ulega zarówno warstwa malarska – w zależności od użytych spoiw i warunków zewnętrznych ciemniejąc lub płowiejąc, następuje powolne kraelurowanie powierzchni, które rozbija jedność i czystość dużych plam barwnych, zmienia się charakter otoczenia poprzez nowe aranżacje uwarunkowane względami zmieniających się potrzeb estetycznych użytkowników obiektów⁶. Jednak nie można poprzez działania konserwatorskie doprowadzić do zmian w sferze klasy artystycznej zabytków, a te mogą zaistnieć w wyniku nieudolnego scalania oryginalnej warstwy malarskiej z powierzchniami ubytków. Obserwujemy liczne „szkoły” uzupełnienia brakujących fragmentów polichromii. Nowoczesne fizyczne metody badawcze oraz nowe rodzaje dokumentacji znacznie zredukowały niebezpieczeństwo nieodróżnie-

coat of paint, the method of applying paint by tapping was used to create the impression of vibrating colour and different colours showing through.

The concept accepted and realised by the contractor remains at variance with the approved work programme.

It is understandable that the state of preservation of the object decides which artistic media should be used for the creation of painted space. The problem is solved differently in temporary interiors where the paintings, previously transferred onto new support (mural painting transfers), which apart from their artistic value possess also historical significance, are ‘extracted’ from the whole and remain fragments of architectonic context and, therefore, elements of a larger composition. Their display is usually a part of a museum exhibition aimed at presenting material culture of a given region or place. Then, we most often see professionally preserved fragments, where the flaking off paint was filled in using the easiest method – monochromatically or by applying plaster in place of the missing bit. The problem, however, will be solved differently if the mural is in its proper place. Architectonic space or the architectonic rule of frame indicates the composition area in which the elements and detail of architectonic décor and articulation are unified for the realisation of artistic concept. Understanding the mutual relations, resulting from the specific ‘integratis’, defines the range of conservation activities which could lead to making the work of art more legible.

It is not possible to talk about restoration of the original appearance, since the transformation process touches the layer of paint – depending on the binding materials used and external conditions it darkens or fades, gradually craquelure forms on the surface which breaks the unity and clarity of large patches of colour, the character of the surroundings by new arrangement is altered conditioned by the changing aesthetic needs of the object users. However, conservation activities should not lead to the change in the artistic class of a monument, which could occur as a result of blundering attempts at blending the original layer of the painting with the area where the paint flaked off. We can observe various ‘schools’ of filling in the missing fragments of polychrome painting. New physical research methods and new kinds of documentation significantly reduced the threat of filling in the missing fragments of the painting in such a way as to make them undistinguishable from the authentic fragments.

We can therefore observe the conservators making up the painting with small or large dots,

nia uzupełnień w malowidle od tego, co jest w nim autentyczne⁷.

Obserwujemy zatem posługiwanie się przy scalaniu ubytków polichromii przez konserwatorów kropką dużą lub małą, kreską pionową (*trattegio*) wyróżnienie pól uzupełnianych poprzez zestawienie na styku „starego” i „nowego” wąskiego paska niezamalowanego koloru tła, stosowanie w polach ubytków jaśniejszego lawowania bądź lawowania połączonego z nakładaniem farby w formie kreski lub kropki (jw.).

Wybór techniki warunkuje odległość uzupełnianych tą techniką miejsc od oglądającego. Zasadą podstawową winno być posługiwanie się farbami dość transparentnymi, możliwie w technice odwracalnej, przy sprawdzonych właściwościach elektrostatycznych i odporności na światło oraz ciemnienie⁸. Stosowanie się wyłącznie do tych zasad nie da jednak pożądaných efektów, gdy konserwator nie będzie potrafił ocenić właściwie strefy barwnej określonej przez zmienną w stosunku do wysokości strefy przyjętej perspektywy powietrznej. Pracując często wysoko na rusztowaniu wykonuje się konserwatorskie prace malarskie w bezpośredniej bliskości ścian czy sklepień i najczęściej nie sprawdza się wzajemnych relacji wynikających z przyjętej przez autora kompozycji. Efekt tego jest taki, że po demontażu rusztowań obserwujemy deformacje formy, zniekształcenia wynikające z braku dystansu do scalanych czy retuszowanych powierzchni. Szczególnie przykre efekty niszczące wartości estetyczne i rysunkowe mają najczęściej miejsce w malarstwie iluzjonistycznym, a z tego typu zabytkami konserwatorzy mają zwykle do czynienia w obiektach sakralnych z XVII i XVIII wieku oraz w pałacach i rezydencjach po schyłek XIX wieku. Niedostrzeganie efektów świetlnych, które często na granicy tła i przedmiotów z artystycznego zamiaru zlewają się ze sobą (ryc. 8), poszukiwanie jednoznacznego określenia formy poprzez okonturowania, czy też niezrozumienie znaczenia posługiwanie się plamą barwną jako artystycznym sposobem tworzenia malarskiej przestrzeni, prowadzą do deformacji i karykaturalnych przekazów tego, co jeszcze przed tzw. „konserwacją” miało cechy sztuki o dużych walorach artystycznych.

Jakże często obserwujemy zabytkowe malarstwo ściennie, w którym widoczne są zniekształcenia w scenach figuralnych przez niewłaściwe dosyć nie plam barwnych. Szerokie szyje, zbyt duże głowy, dziwnie powyginane kończyny (ryc. 9). W czym tkwi błąd, widać w zestawieniu retuszowanych fragmentów z partiami, które były dobrze zachowane i nie wymagały „estetycznej” ingerencji konserwatorów.

with vertical lines (*trattegio*), by marking out filled-in areas by leaving a narrow strip of unpainted background at the borderline of the ‘new’ and the ‘old’ surface, using lighter wash paint in places of the flaked off paint or wash paint combined with applying paint in the form of dots or brushstrokes.

The choice of technique is conditioned by the distance of the filled-in placed from the viewer. The basic rule should be using relatively transparent paints, and possibly a reversible technique, having checked their electrostatic properties and resistance to light and darkening. However, obeying those rules will not guarantee the expected effects when the conservator is not able to assess properly the colour sphere defined by the height variable in aerial perspective. Working on high scaffolding, conservators do their work in close proximity to the walls or ceilings and generally do not check mutual relations resulting from the composition approved by the author. Consequently, when the scaffolding is disassembled, we can observe shape deformations resulting from the lack of distance to the filled-in or retouched surface. Particularly awkward effects, which ruin both aesthetic and artistic value, occur in the case of illusionist painting (*trompe l’oeil*) conservators have to deal with in church buildings of the 17th and 18th century and palaces or residences until the end of the 19th century. Ignoring light effects which often overlap on the edge of the background and the objects from the artistic image (fig. 8), looking for an unambiguous definition of form through the use of outline, or misunderstanding the use of colour patch as an artistic way of creating a painted space, lead to deformation and caricature of what, before the so-called ‘conservation’, possessed the characteristics of an art piece of great value.

We can frequently observe monumental murals in which figure painting scenes are deformed because of inappropriate saturation of colour patches: broad necks, too big heads, strangely contorted limbs (fig. 9). The error becomes clearly visible after comparing the retouched fragments with the well-preserved sections which did not require ‘aesthetic’ interference of conservators.

The examples of such activities are the numerous ‘improved’ figures on the plafonds of the Imperial Staircase in the main hall (fig. 10) of the University of Wrocław. In that case retouches (fig. 11) of the original wet fresco technique were made with covering paint fully saturated with colour, due to which several areas of the composition lost their depth and lightness (fig. 12) so characteristic for the manner of F.A. Scheffler, the author of these paintings.

Przykładem takich działań są „poprawione” liczne postacie na plafonach schodów cesarskich w gmachu głównym (ryc. 10) Uniwersytetu Wrocławskiego. W tym wypadku retusze (ryc. 11) do oryginalnej techniki fresku mokrego wykonano kryjąco farbami w pełni barwą nasyconymi, przez to liczne pola straciły we fragmentach malarskiej kompozycji głębię i lekkość (ryc. 12) tak charakterystyczną dla malarstwa F.A. Schefflera⁹, autora tych malowideł.

Przedstawione przykłady wrocławskie (ryc. 13) w odniesieniu do malarstwa barokowego nie są odosobnione, ponieważ podobne działanie odnajdujemy również w architekturze staromiejskiej Wrocławia w kaplicy Błogosławionego Czesława¹⁰ przylegającej do jednonawowego kościoła gotyckiego pw. św. Wojciecha¹¹. Kaplicę projektował świdniczanin Jerzy Leonard Weber, zaś malowidła wykonał Johann Jacob Eybelwieser¹².

Retusz konserwatorski malowideł sprawił, że kompozycje floralne zostały „zagęszczone”, pozbawione „oddechu” (ryc. 14) poprzez okonturowanie i wyeliminowanie miękkości i płynności formy oraz zbytne dosycenie kolorem (ryc. 15).

Pierwotnie postacie namalowane w strefie pod kopułą zróżnicowane były perspektywą powietrzną. Ich nogi, stopy były określone mocniejszymi plamami barwnymi o natężeniu odpowiednim do źródeł światła przyjętych przez artystę, a partie wyższe (ryc. 16) postaci – torsy i głowy – zostały namalowane lekko, prawie „wchodząc” w tło. Na krótkim odcinku istniał efekt iluzjonistycznych skrótów, co widać na nieretuszowanych przedstawieniach figuralnych tuż obok partii „poprawionych”. Podobne różnice oglądamy w wypełnionej kompozycją (ryc. 17) figuralną przestrzeni kopuły. Brak wycucia stylu epoki w retuszach konserwatorskich ujawnia się także na sklepieniu w formie tonda przy wejściu do kaplicy (ryc. 18). W tym miejscu starano się zrekonstruować malarsko opracowany nieboskłon wypełniony fruującymi puttami.

Efekt żalony, ponieważ nie tylko przyjęta technika malarska nie ma nic wspólnego z lekkością barokowego fresku, ale proporcje, skrót, rysunek, sposób modelowania prezentują nieudolność i brak wiedzy o okresie w stylu (ryc. 19), który tu naśladowano. Powstaje pytanie: skoro zadanie przekraczało możliwości wykonawcze, dlaczego nie zdecydowano się na układ akwarelowo rozłożonych plam barwnych sugerujących istnienie niegdyś w tym miejscu polichromii, które były częścią wystroju całości, gdzie powstał swoisty *horror vacui*.

Tęgo typu decyzje zapadać mogą wówczas, gdy istnieje współpraca pomiędzy konserwatorem-technologiem i historykiem sztuki, fachowcami o odpowiedniej wiedzy, dającej wystarczające podstawy do określania, a później egzekwowania konserwator-

The Wrocław examples presented here (fig. 13), referring to Baroque painting are not isolated, since similar results can be found in the old town architecture of Wrocław, in the Chapel of Blessed Czesław adjoining the one-nave Gothic church of St. Wojciech. The chapel was designed by Jerzy Leonard Weber from Świdnica and the paintings were made by Johann Jacob Eybelwieser.

Conservation retouches of the paintings resulted in the fact that the floral compositions were ‘thickened’ and lost their ‘breath’ (fig. 14) by drawing outlines, eliminating the softness and fluidity of form, and by using too deeply saturated colours (fig. 15).

Originally, the figures painted beneath the dome were varied because of aerial perspective. Their legs and feet were defined with stronger patches of colour, the intensity of which was adapted to the sources of light approved by the artist, and the upper parts (fig. 16) of the figures – torsos and heads – were painted delicately, almost blending into the background. A short section showed the effect of illusory foreshortening which can still be seen next to the ‘improved’ parts, in the figures which were not retouched. Similar differences can be observed in the dome filled with a figural composition (fig. 17). No sense of style of the epoch in conservation retouches is revealed also in the tondo ceiling at the entrance to the chapel (fig. 18). Here, an attempt was made at the restoration of a painted firmament full of flying putti.

The result is rather pathetic since not only the used painting technique has nothing in common with the lightness of a Baroque fresco, but also proportions, foreshortenings, drawing and the way of modelling betray ineptitude and lack of knowledge about the stylistic period (fig. 19) imitated here. There arises the question: since the task obviously overtaxed one’s artistic abilities, why not use an arrangement of water-colour patches which would suggest the previous existence of a polychrome painting here, and which would complete the décor where a specific *horror vacui* was created.

Such decisions can be made when there is close cooperation between an art conservator – technologist and an art historian, professionals possessing appropriate knowledge to define and then execute conservation decisions. Most frequently, art conservators, whose diploma is to be a guarantee of the quality of their work, are left to decide on their own about creation and later realisation of the conservation programme. As in every occupation, professional abilities and possibilities of graduates soon become apparent, but they should be verified and controlled by conservation boards in those cases

skich decyzji. Najczęściej pozostawia się konserwatorom dzieł sztuki pełną decyzyjność w zakresie tworzenia, a później realizacji programu konserwatorskiego, których dyplom ma być gwarantem jakości pracy. Jak w każdej profesji, w krótkim czasie ujawniają się umiejętności i możliwości zawodowe absolwentów, a te powinny być weryfikowane i kontrolowane poprzez rady konserwatorskie w wypadku, gdy problem przerasta wiedzę i możliwości dokonania właściwej oceny przez urzędników, ponieważ złe decyzje eliminują status obiektów powierzonych ich ochronie, dzieła doskonale przechodzą swoistą metamorfozę – stają się prowincjonalne.

when the problem is beyond the knowledge and the possibility of an official's proper assessment, since wrong decisions are detrimental to the status of the objects under their protection and masterpieces can undergo a certain metamorphosis – they become provincial.

- ¹ O rozwoju współczesnej doktryny konserwatorskiej oraz ustawodawstwa państwowego w Europie i aktualnych podstawach prawnych i ramach organizacyjnych ochrony dóbr kultury (w:) Pasierb J.St., *Ochrona zabytków – sztuki kościelnej*, Warszawa 2001, s. 35, 36-45, Małachowicz E., *Konserwacja i rewaloryzacja architektury*, Wrocław 1994, s. 41-54.
- ² Status konserwatorów dzieł sztuki poprzez członkostwo w ZPAP.
- ³ Reprezentacyjna klatka schodowa zbudowana w latach 1908-1910 stanowiła element kompozycji we wnętrzach Wyższego Sądu Krajowego we Wrocławiu. Zob.: Harasimowicz J., *Atlas architektury Wrocławia*, Wrocław 1997, t. I, s. 21.
- ⁴ *Ibidem*, s. 21.
- ⁵ Transfery i konserwacja malowideł ściennych z klasztoru dominikanek we Wrocławiu wykonane zostały w 1979 roku przez konserwatorów P.P. PKZ o/Wrocław St. Filipiaka i W. Piechówkę, a następnie malowidła zdeponowano w magazynach Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
- ⁶ Przykładem takich działań może być zmiana funkcji użytkowej *Oratorium Marianum* w Uniwersytecie Wrocławskim. 30 IX 1811 roku wprowadzono w życie edykt sekularyzacyjny. Po demontażu ołtarza i kilku kosmetycznych zabiegach kaplicę uniwersytecką przekształcono w salę koncertową. Zob.: Kulak T., *Historia Wrocławia*, Wrocław 2001, t. II, s. 139.
- ⁷ Zalewski W., *Problemy estetycznej konserwacji malarstwa ściennego. Zakres i metody działania*. (w:) *Dysputy konserwatorskie*, 1, Kraków 1979, s. 29-33, a także Slesiński W., *Konserwacja zabytków sztuki – malarstwo sztalugowe i ścienne*, Warszawa 1995, t. 1, s. 167, 168.

serwacja zabytków sztuki – malarstwo sztalugowe i ścienne, Warszawa 1995, t. 1, s. 167, 168.

- ⁸ Philippot A., *Reflexions sur quelques probleme estétiques et retouching*, Bulletin de L'Institut Royal du Patrimoine Artistique, 3, 1960, s. 165-172; Philippot A.P., Mora P., *Konserwacja malowideł ściennych*, *Ochrona Zabytków*, 22, 1969, 4, s. 285-295; Wodzińska M., *Aspekty estetyczne w konserwowanym obiekcie a czytelność myśli konserwatorskiej*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, s. B, t. 34, 1973, s. 210-217; Marconi B., *Zagadnienia estetyczne w konserwacji malarstwa sztalugowego*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, s. B, t. 27, 1970, s. 13-22; Althofer H., *Die Retusche In der Gemalderestaurierung*, Biuletyn Informacyjny ZPAP, 1964, nr 16, s. 11-13; Bussier C., *Eine methode zur konservierung nautiker Wandmalerei*, *Arbeitsblätter für Restauratoren*, 8, 1975, z. 7, s. 61-69.
- ⁹ Plafony schodów cesarskich w Uniwersytecie Wrocławskim namalował F.A. Scheffler w roku 1734. Malowidła na platformach klatki schodowej są swoistą apoteozą ziem śląskich.
- ¹⁰ W latach 1715-1730 zbudowano nową barokową kaplicę pierwszego przeora wrocławskich dominikanów Czesława z okazji jego beatyfikacji.
- ¹¹ W 1226 roku dominikanie przejęli kościół, prezbiterium dobudowano, a następnie konsekrowano w 1330 roku.
- ¹² Autorzy wystroju wnętrza kaplicy pw. Błogosławionego Czesława przy kościele pw. św. Wojciecha we Wrocławiu: Georg Leonard Weber ze Świdnicy – wystrój rzeźbiarski; Johann Jacob Eybelwieser – w latach 1726-1730 malował typowe dla baroku iluzjonistyczne freski przedstawiające apostołów i sceny z życia bł. Czesława.

Bibliografia – wybór

- Philippot A. i P., *Reflexions sur problemes esthetiques et retouching* (w:) „Bulletin de L'Institut Royal du Patrimoine Artistique” 1960, s. 165-172.
- Philippot A. i P., Mora P., *Konserwacja malowideł ściennych*, „Ochrona Zabytków”, 22, 1969, 4, s. 285-295.
- Wodzińska M., *Aspekty estetyczne w konserwowanym obiekcie, a czytelność myśli konserwatorskiej*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, ser. B, t. 34: 1973 s. 210-217.
- Marconi B., *Zagadnienia estetyczne w konserwacji malarstwa sztalugowego*; Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, ser. B, t. 27: 1970 s. 13-22.
- Althofer H., *Die Retusche In der Gemalderestaurierung*, Biuletyn Informacyjny ZPAP, 1964, 16, s. 11-13.
- Bussier C., *Eine methode zur Konservierung nautiker Woundmalerei*, *Arbeitsblätter für Resturatoren* 8, 1975, Gruppe 7, s. 61-69.
- Ślesiński W., *Konserwacja zabytków Sztuki – Malarstwo sztalugowe i ścienne*, Warszawa 1995, t. 1, s. 167, 168.
- J. Harasimowicz, *Atlas architektury Wrocławia*, Wrocław 1997, t. I.

Streszczenie

Wrocław – jedno z wielu miast Europy, w poważnym stopniu zostało zniszczone w końcowej fazie II wojny światowej. Najbardziej dotkliwe straty miasto poniosło w zakresie zabytkowej substancji urbanistycznej i architektonicznej. W okresie powojennej odbudowy popełnione zostały liczne błędy konserwatorskie, które na dziesiątki, a może nawet setki lat wniosły nowe jakości burząc jedność historycznej zabudowy miasta. Z niezrozumiałych względów zostały powalone zachowane, choć uszkodzone frontony zabytkowych kamienic, pałaców, obiektów użytkowości publicznej. W wielu odbudowanych obiektach zdemontowano częściowo elementy i detale architektonicznego wystroju, zubażając ich architektoniczną kompozycję. Ten redukcyjny, spowodowany tempem prac i ograniczonymi środkami finansowymi program prac konserwatorskich miał i ma wpływ na jakość rewaloryzowanych obiektów. Ciągi monotonna, nierespektujących historycznego układu działek budowlanych nowo wybudowanych domów tworzą nowy obraz placów i długich fragmentów ulic. Powojenni architekci i urbaniści rzadko w swej pracy brali pod uwagę kontekst zabytkowy. Słaba kompozycja architektoniczna i monotonia są najczęściej efektami ich pracy. Zabytki współcześnie odnawiane drażnią najczęściej bez badań opracowywaną kolorystyką, która w żaden sposób nie nawiązuje do uwarunkowań pozostających w związku z estetyką każdej z minionych epok. Konsekwencją nieudanych działań w tym zakresie jest niezgodny z pierwotnym zamiarem rozkład elementów kompozycji architektonicznej. Sposób malowania stolarki okiennej (najczęściej w kolorze białym) skupia uwagę na tych elementach wystroju, które w zamiarze pierwotnym nie miały roli wiodącej. Malowanie elewacji farbami kryjącymi przy wielokrotnej ich aplikacji powoduje, że wyglądają one jak teatralne dekoracje. Rzadko się zdarza, by nadzór konserwatorski dbał o jakość historyczną faktur wypraw zewnętrznych. Od tej reguły wyjątki są bardzo rzadkie, a problem dotyczy również działań konserwatorskich nie tylko na Śląsku, ale i poza jego granicami.

Abstract

Wrocław – one of several European cities largely destroyed towards the end of World War II. The historic urban and architectural substance was most severely damaged. During the post-war reconstruction numerous conservation errors were committed, which introduced new qualities for tens or even hundreds of years, simultaneously ruining the unity of the historic buildings of the city. For incomprehensible reasons, the preserved although damaged facades of tenement houses, palaces and other public buildings were demolished. In many restored buildings, elements and details of architectonic décor were dismantled, thus impoverishing their architectonic composition. This reductive conservation programme, caused by the pace of work and limited funds, has influenced the quality of the restored objects. Rows of monotonous plots of newly built houses, not respecting the historic layout, create new images of squares and streetscapes. Post-war architects and urban planners rarely took into consideration the historic landscape context. Poor architectonic composition and monotony are the most frequent effects of their work. Currently restored historic monuments annoy with their colour schemes not preceded by any research, and which is in no way connected to the conditions associated with the aesthetics of the bygone epochs. The consequence of those inept activities is the arrangement of architectural composition elements totally at variance with the original intention. The manner of painting window frames (mostly white) focuses the attention on those elements of décor which in the original concept did not have the leading role. Painting the house fronts with covering paint and applying several coats of paint makes the front elevations resemble theatre set. Seldom does it happen, for the conservation supervisors to take care about the historic quality of the textures of the outer frontages. There are few exceptions to this rule, and the problem concerns conservation activities not only in Silesia but also outside the region.