



Ewa Świącka*

Konserwacja malarstwa ściennego w 1. połowie XX w. i kwestie autentyczności¹

Conservation of murals in the 1st half of the 20th century and issues of authenticity¹

Pojęcie autentyczności odnosiło się do przedmiotów, pamiątek i dzieł sztuki. Potwierdzenie ich autentyczności zawsze stanowiło o wartości zbiorów. Tak jest do dziś. Zarówno prywatni kolekcjonerzy, jak i muzea zlecają nieraz bardzo kosztowne ekspertyzy, aby ich obiekty miały certyfikaty niepodważalnych oryginałów. Nieustannie doskonalone metody badań naukowych wspomagają poświadczanie proveniencji, atrybucji i datowania dzieł. Analizy już nie tylko potwierdzają ślady paznokci dłoni mistrza, ale nawet pozwalają na odczyt kodu jego DNA z włosa przyklejonego do werniksu. Dzisiaj stosunek do dzieł sztuki charakteryzuje zarówno fascynacja precyzją wyników nowoczesnych metod badawczych, jak i wykorzystywanie tych metod do podbijania wartości rynkowej ocenianych obiektów.

Malarstwo ścienne od samego początku pod pewnymi względami było w korzystniejszej sytuacji niż dzieła innego rodzaju. Nie ma na przykład fałszyfikatów malowideł, bo nie istnieje rynek handlowy. Zdarzył się jedynie przypadek dziwnego „odkrycia”, gdy żądny sławy malarz-konserwator w latach 40. XX w. domalował na ścianie kościoła gotyckie freski². Historia ta była głośna

The concept of authenticity was related to objects, souvenirs and works of art. Confirmation of their authenticity has always affected the value of collections. And so it is today. Private collectors as well as museums commission experts to authenticate works of art, which is sometimes very expensive, in order to have certificates of unquestionable originals. Constantly improved methods of research support the certification of provenance, attribution and dating of works. Analyses do not only confirm traces of the artist's hand nails but they even make it possible to read the artist's DNA from a single hair stuck to the varnish. Today, the attitude towards art is characterized by both fascination with the precision of the results of modern research methods and the application of these methods to raise the market value of assessed objects.

From the very beginning wall painting in some respects was in a better situation than works of another type. For example, there are no forgeries of this sort of paintings because there is no commercial market for them. There was only one case of a strange “discovery” when a greedy for fame painter-conservator painted Gothic frescoes on the wall of the church in the 1940s². This story became

* Konserwator dzieł sztuki, Warszawa/Restorer of works of art, Warsaw.

¹ Artykuł powstał z inspiracji udziałem w seminarium Komisji Architektury Sakralnej PKN ICOMOS pod przewodnictwem prof. Ewy Łużynieckiej „Autentyzm w konserwacji architektury do połowy XX wieku”, zorganizowanym 13 października 2012 r. na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej.

² Chodzi o malowidła wykonane przez Lothara Malskata w latach 40. XX w. w kościołach w Szleszwiku i Lübecku.

¹ This article was inspired by participation in a seminar of Sacred Architecture Commission of PKN ICOMOS chaired by Professor Ewa Łużyniecka “Authenticity in conservation of architecture till the mid-20th century” organised at the Faculty of Architecture of Warsaw University of Technology on 13th October 2012.

² These are murals painted by Lothar Malskat in the 1940s in churches in Schleswig and Lübeck.

nie tylko w kręgach specjalistów [1, s. 259, 309], trafiła nawet na karty literatury pięknej³. Niemniej ów pomysł nie znalazł naśladowców wśród malarzy trudniących się konserwacją malowideł ściennych. W przeciwieństwie do licznych fałszerstw obrazów było to zdarzenie wyjątkowe. Zawężone geograficznie jest też pole badań atrybucji malarstwa ściennego. Nad autentyzmem obrazu Rafaela równie dobrze można zastanawiać się w Tokio, jak i w Nowym Jorku, ale tam nikt raczej nie będzie szukał jego fresków. Nie można też malowidła wykonanego na murze podmienić, zastąpić kopią, jak to bywa z obrazami, a zdarzyło się choćby w przypadku wrocławskiego Cranacha, o czym dowiedzieliśmy się dopiero pół wieku później. Nie oznacza to jednak, że malowidła ściennie zawsze są autentyczne: przemalowania w sposób ewidentny naruszają ich autentyzm. Ale też samo pojęcie autentyzmu w odniesieniu do malarstwa ściennego jest trudno definiowalne. W przypadku malowideł barokowych przemalowanych po upływie dwustu lat od chwili ich powstania (na dodatek nieudolnie), bez wątpienia wiadomo, że dekoracja nie jest autentyczna. Jak jednak ocenić trzy warstwy/wersje różniących się ornamentów namalowane kolejno na sklepieniu kościoła w okresie gotyku? Wszystkie trzy są autentyczne! A którą z nich mamy chronić i zachować? Pytanie to zadawał Alois Riegl już przeszło sto lat temu, analizując wnikliwie historię konserwacji kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze wawelskiej [2, s. 284]; na marginesie warto zwrócić uwagę, że wzmiankowany tekst budzi nadal zainteresowanie uczonych europejskich⁴ [3]. Jeszcze niedawno konserwatorzy malarstwa, według zasad opracowanych przez Viollet-le-Duca dla architektury, automatycznie powracali do źródeł, do pierwszej warstwy dekoracji, do najstarszych malowideł pokrywających mur. Z upływem czasu i rozwojem myśli historycznej także dla malarstwa ściennego odkryto bogactwo nawarstwień kolejnych epok. Dzisiaj wiadomo już, że pojęcie autentyzmu jest bardzo nieostre i niejednoznaczne; nie dość tego: w innych obszarach kulturowych – poza kręgiem kultury Zachodu – nawet zupełnie nieznanie i niezrozumiale [4, s. 50]. Gdy dla jednych autentyzm stanowi opokę, innym kojarzy się raczej z ruchomymi wydmi, co barwnie oddaje śródtytuł⁵ jednego z artykułów omawiających zmiany w podejściu do pojęcia autentyzmu, który stał się obiektem nowoczesnego kultu [5, s. 123].

Wiek XIX, wiek „czystości stylistycznej” i fascynacji średniowieczem, kiedy architekci z satysfakcją odkrywali autentyzm budowli romańskich i gotyckich, nie był dla malarstwa ściennego łaskawy. Nie szanowano wówczas ani pierwotnych tynków, ani zachowanych na nich dekoracji. Jeszcze przez kilka pierwszych dziesięcioleci wieku XX dopuszczalne było w trakcie badań architektoniczno-archeologicznych niszczenie romańskich i gotyc-

famous not only in the circles of specialists [1, p. 259, 309] but it was also described in belles-lettres³. Nevertheless, this idea did not find its followers among painters engaged in conservation of wall paintings. In contrast to many counterfeits of paintings, this was an extraordinary event. The field of research of the wall painting attribution is also geographically restricted. The authenticity of Rafael's painting can be considered in Tokyo as well as in New York but nobody is likely to look for his frescoes over there. There is also no possibility of replacing a mural made on the wall or swap it for a copy as it happens with regard to paintings and which happened to Wrocław Cranach about which we learned half a century later. This does not mean, however, that murals are always authentic – repainting manifestly violates their authenticity. But the very concept of authenticity in relation to the wall painting is hardly definable either. In the case of Baroque murals, which were repainted after two hundred years since their creation (in addition ineptly), there is no doubt that the decoration is not authentic. So, how to assess three layers/versions of different ornaments which were painted successively on the ceiling of a church in the Gothic period? All three are authentic! And which of them are we supposed to protect and preserve? Alois Riegl asked this question over a hundred years ago when carefully analyzing the history of conservation of Świętokrzyska Chapel in the Wawel Cathedral [2, p. 284]; by the way, it is worth noting that the aforementioned text still arouses interest of European scholars⁴ [3]. According to the rules developed for architecture by Viollet-le-Duc, until recently conservators of painting automatically returned to the sources, to the first layer of decoration and to the oldest paintings covering walls. With time and due to the development of the historical thought, the richness of layers of the successive époques was also discovered for murals. Today it is already known that the concept of authenticity is very vague and ambiguous; moreover, in other cultural areas – outside the circle of Western culture – it is even completely unknown and incomprehensible [4, p. 50]. While for some people authenticity is the rock, for others it is associated rather with shifting sand dunes, and this is vividly reflected by the subheading⁵ of one of the articles that discusses changes in the approach to the concept of authenticity, which has become the object of modern cult [5, p. 123].

The 19th century, the age of the “purity of style” and fascination with the Middle Ages, when architects discovered the authenticity of Romanesque and Gothic buildings with satisfaction, was not a favourable time for murals. At that time, neither original plasters nor preserved decorations on them were respected. Even in the first few decades of the 20th century, it was permissible to destroy Romanesque and Gothic polychrome plaster

³ Günter Grass uczynił Malskata ikoną kłamstwa w swojej powieści *Szczurzyca*. Postać malarza-oszusta przywoływana jest wielokrotnie.

⁴ Tekst poświęcony konserwacji kaplicy Świętokrzyskiej ukazał się w antologii pism Riegla wydanej w 1995 r. we Włoszech.

⁵ „Authenticity as Rock of Faith and Shifting Sands” [5, s. 123].

³ Günter Grass made Malskat the icon of lies in his novel *The Rat*. The figure of painter-cheater is invoked repeatedly.

⁴ The text, which was dedicated to conservation of Świętokrzyska Chapel, appeared in the anthology of Riegl's writings published in 1995 in Italy.

⁵ “Authenticity as Rock of Faith and Shifting Sands” [5, p. 123].

kich tynków wraz z polichromiami. Zbijano je, by rozkoszować się odkryciami wątków i przemurowań, a potem cieszyć estetycznym efektem zestawienia gołych kamieni z nagim, gotyckim murem ceglanym. Czasami blendy i nisze czy otoczenie cennych detali – aby lepiej je wyeksponować – pokrywano nowym tynkiem i malowano białą farbą [6, s. 231–232].

W XIX stuleciu wartość zabytku stanowiła jedynie architektura, a nie jej dekoracje. Zdarzały się jednak wyjątkowe sytuacje, kiedy to właśnie odkryte malowidło determinowało stosunek do budowli. Dekoracje wykorzystywano także do celów politycznych. Bizantyńskie malarstwo kaplicy zamku w Lublinie pozwoliło akademikom rosyjskiego zaborcy uznać cały obiekt za „zabytek architektury halickiej z XII wieku” [7, s. 64]. Pod koniec wieku XIX także historyczny walor polichromii był już zauważany. Ówczesne badania dotyczyły głównie ich form i pozostawały w tyle za badaniami architektury [Łuszczkiewicz W., „Czas” 1889, za: 6, s. 273–274]. Nie bez powodu Franciszek Ksawery Martynowski w swoich wypowiedziach na temat konserwacji zawsze podkreślał, że „najtrudniejsza jest konserwacja malarstwa”. Krytycznie oceniał przeprowadzone prace, jak na przykład „odnowienie” fresków w bernardyńskim kościele na Czerniakowie [8, s. 113]. Nawet jeśli dekoracje malarskie gdzieś szczęśliwie ocalały i zostały odnalezione, trudno było za każdym razem liczyć na ich łaskawe potraktowanie. Na wszelkich polach konserwacji dzieł sztuki działali wówczas mniej albo bardziej utalentowani artyści, a naprawianie malarstwa ściennego postrzegano jedynie w kategoriach estetycznych. „Zepsutum”, „chorym” „freskom” należało nadać kompletną postać, aby w dalszym ciągu mogły pełnić funkcję dekoracyjną. Wyższą formą konserwacji była wówczas umiejętność malowania, wzbogacona znajomością estetyki danej epoki, określonego stylu. Przemalowanie było dziełem autorskim, sygnowanym własnym nazwiskiem [9, s. 61, il. 23]. Podobne realizacje spotkać można w różnych miejscach Europy. Konserwujący malowidła artyści studiowali najdoskonalsze wzory, żeby móc „wydźwignąć” konserwowane malowidło na wyżyny ideału, któremu często zastane wyblakłe resztki nie były w stanie sprostać.

W naszych polskich realiach nie było inaczej. Izydor Jabłoński, malarz z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, został w roku 1870 wybrany do konserwowania bizantyńskich fresków kaplicy Świętokrzyskiej katedry wawelskiej, jako „najlepiej znający sztukę grecką”. W ramach przygotowań do tego zadania udał się nie tylko do Pskowa, ale nawet na górę Atoś, by następnie w rezultacie tych wnikliwych studiów prymitywnie przemalować całą kaplicę! Po obejrzeniu efektu tych prac Alois Riegl, często odwiedzający Wawel, napisał wzmiankowany wyżej artykuł [2]. Z pewnością poglądy Riegla miały wpływ na nowoczesny sposób traktowania konserwacji malowideł ściennych, który z biegiem lat rozwinął się w Galicji i w samym Krakowie. Riegl postulował wykonanie rozpoznania obiektu, czyli dokładne ustalenie kolejności, tj. chronologii nawarstwień tynków i powłok malarskich [2, s. 285], a także właściwe oczyszczanie powierzchni malowideł, tworząc podwaliny badań kon-

during architectural and archaeological research. It was removed in order to delight in discoveries of brickwork and rebuilds and then enjoy the aesthetic effect of the combination of bare stones with a bare Gothic brick wall. Sometimes blind windows and niches or the surrounding of precious details – in order to expose them in a better way – were covered with a new plaster and painted white [6, p. 231–232].

In the 19th century, the value of a monument was represented by its architecture only and not by its decorations. There were, however, exceptional situations when a discovered wall painting determined a relation to a building. Decorations were also used for political purposes. The Byzantine wall painting of the castle chapel in Lublin made it possible for academics of the Russian invader to recognise the whole building as a “monument of Halicz architecture from the 12th century” [7, p. 64]. At the end of the 19th century a historical value of polychrome was already noticed. The contemporary research referred mainly to its forms and was left behind the research on architecture [Łuszczkiewicz W., “Czas” 1889, after: 6, p. 273–274]. Not without reason Franciszek Ksawery Martynowski in his statements about conservation always stressed that “the most difficult is the conservation of painting”. He critically evaluated works that were carried out like, for example, a “renewal” of frescoes in the Bernardine church in Czerniaków [8, p. 113]. Even if pictorial decorations were lucky to survive and were found at some place, they hardly ever received favourable treatment. At that time, more or less talented artists were active in all fields of works of art conservation and wall painting conservation was perceived only in aesthetic terms. “Broken” and “sick” “frescoes” were supposed to be given a complete form in order to continue their decorative function. Then, a higher form of conservation was the ability to paint which was enriched with the knowledge of aesthetics of a particular age or style. Repainting was the author’s work which was signed with his own name [9, p. 61, Fig. 23]. Similar realizations can be found in various places in Europe. Artists who restored paintings also studied the most perfect models to be able to “raise” a restored mural to the level of perfection, which was often impossible to cope with due to the existing faded remnants.

The situation was similar in our Polish reality. In 1870 Izydor Jabłoński, a painter from the Academy of Fine Arts, was chosen to restore the Byzantine frescoes of Świętokrzyska Chapel in the Wawel Cathedral as “the one who was most familiar with Greek art”. Within the framework of preparations for this task, he not only went to Pskov, but he even climbed Mount Athos in order to paint the whole chapel in a very primitive way as a result of these thorough studies! After seeing the effect of these works, Alois Riegl, who often visited the Wawel Castle, wrote the above mentioned article [2]. Certainly the views of Riegl influenced the modern way of treating conservation of murals, which over the years developed in Galicia and in Cracow. Riegl postulated the performing of the object recognition, i.e. precise determination of the order, namely chronology of plaster and paint layers as

serwatorskich, obecnie bezwzględnie wymaganych przed przystąpieniem do właściwych prac [10, s. 167–168]. Kolejnej konserwacji mającej na celu przywrócenie malowidłom kaplicy Świętokrzyskiej „pierwotnej postaci” podjął się w latach 1904–1905 Juliusz Makarewicz. W jego tekście pomieszczonym w *Pamiętniku Pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków* obok opisów „tradycyjnych” praktyk konserwatorskich znajdziemy także echa artykułu Riegla [11, s. 110–113]. W zjeździe wzięło udział ponad stu trzydziestu uczestników [12, s. 140–144]⁶. Byli wśród nich zarówno uczeni, jak i liczne grono duchownych – ci ostatni mogli bezpośrednio zapoznać się z treścią wystąpień i wziąć udział dyskusji jako gospodarze i użytkownicy zabytkowych świątyń. Publikacja z tego spotkania ukazała się równo sto lat temu. Warto zwrócić uwagę, że pojęcie autentyzmu w jednym z referatów pojawia się aż trzykrotnie: gdy mowa o naczelnym zasadzie nauki, o ochronie zabytków jako o podstawie dbałości o muzealia poddawane konserwacji, a nie „odnawianiu” oraz w krytycznej ocenie zbyt daleko posuniętej ingerencji restauratorów [13, s. 23, 26 i 29].

Zarówno tekst Riegla, jak i publikacja Makarewicza nie miały jeszcze przez wiele lat wpływu na bieżące działania konserwatorów malowideł.

Dla konserwatorów malarstwo ścienne stanowiło zupełnie inną kategorię dawnych dzieł niż obrazy – zwłaszcza muzealne, dla których metodykę konserwacji wypracowano znacznie wcześniej. Sam Makarewicz już w roku 1904, podczas ponownej konserwacji kaplicy Świętokrzyskiej, w obliczu zarzutów, że prace zostały wykonane nie dość sumiennie, bronił się, że potraktował freski zupełnie jak obraz sztalugowy [14, przyp. 38, s. 220⁷], co miało być dowodem jego rzetelności i profesjonalizmu. Artyści pojawiali się, „odmalowywali” dekoracje pomieszczeń, a po rozebraniu rusztowań znikali z pola widzenia. Konserwacje najczęściej dotyczyły wnętrz budowli sakralnych, których włodarze zmieniali się dość często. O ile w kompleksach klasztornych można jeszcze mówić o jakiejś „zbiorowej pamięci” o przeprowadzanych pracach konserwatorskich, o tyle proboszcz parafialnego kościoła po zakończeniu „odnawiania” cieszył się, że wreszcie skończył się bałagan i na kilkadziesiąt lat z malowidłami jest spokój.

Zniszczenia kolegiaty wiślickiej w wyniku pierwszej wojny światowej przyczyniły się do samoistnego uwidocznienia się wielobarwnych polichromii spod wtórnych tynków. Podjęte wówczas prace konserwatorskie pod kierunkiem Adolfa Szyszko-Bohusza (1919–1931) kontynuowali zatrudnieni przez niego mieszkańcy Wiślicy, którzy odkrywali malowidła, zbijając wierzchnie tynki [15, s. 46]. Ponieważ posługiwali się niewłaściwymi narzędziami, a przy tym nie mieli żadnego doświadczenia w tego rodzaju pracach, zapewne większość dobrze zachowanych malowideł zniszczyli, kalecząc ich powierzchnię [16, s. 94]. Ze względów technicznych zdecydowano wówczas o rozebraniu naruszonych sklepień,

well as appropriate cleaning of the wall paintings’ surface, creating foundations for the conservation research, which at present is strictly required before starting the actual work [10, p. 167–168]. The next conservation which aimed at restoring the “original appearance” of Świętokrzyska Chapel’s wall paintings was carried out by Juliusz Makarewicz in the years 1904–1905. In his text in *Diary of the First Congress of Homeland Heritage Lovers*, apart from descriptions of “traditional” conservation practices we can also find echoes of the article by Riegl [11, p. 110–113]. The congress was attended by over one hundred and thirty participants [12, p. 140–144]⁶. Among them were scholars as well as a large group of priests – the latter were able to familiarize themselves directly with presentations and participate in discussions as hosts and users of historic temples. A report on this meeting was published exactly one hundred years ago. It is worth noting that the concept of authenticity appears three times in one of the papers, i.e. when discussing a fundamental principle of science, protection of monuments as a basis of care about objects subjected to conservation but not to “renovation” as well as in a critical evaluation of too far-reaching interference of restaurateurs [13, p. 23, 26 and 29].

The text by Riegl as well as the publication by Makarewicz did not have any influence on current activities of wall paintings conservators for many years.

For conservators murals constituted a category of old works of art completely different from paintings – especially museum paintings for which the conservation methodology was developed much earlier. Already in 1904 Makarewicz, during the next conservation of Świętokrzyska Chapel, in the face of allegations that the works were carried out not carefully enough, defended himself that he treated frescoes just like an easel painting [14, ft. 38, p. 220⁷], which was supposed to be the proof of his reliability and professionalism. Artists appeared, “repainted” decoration of rooms and after dismantling the scaffolding they disappeared from sight. Most often conservations were connected with sacral building interiors whose hosts were subject to frequent changes. While we can still talk about a “collective memory” concerning the conservation works in monastery complexes, the parson of a parish church after the “renewal” was finished was glad that the mess finally ended and the murals were not supposed to be restored again for the next scores of years.

The destruction of Wiślica collegiate as a result of World War I contributed to the situation where multicolored polychrome under secondary plaster became visible. At that time conservation works that were carried out under the guidance of Adolf Szyszko-Bohusz (1919–1931) were continued by Wiślica residents whom he employed and who discovered murals by removing surface plaster [15, p. 46]. Because they used wrong tools and at the same time they did not have any experience in this kind of work, they probably destroyed most of the well-preserved paintings by damaging their surface [16, p. 94]. For technical

⁶ Publikacja zawiera pełną ich listę.

⁷ Przytoczony brudnopis listu Makarewicza z 9.02.1904.

⁶ The publication contains a complete list of them.

⁷ The quoted draft letter by Makarewicz from 9.02.1904.

gdzie także zachowały się polichromie. Ocalałe kawałki malowideł złożono na plebanii [17, s. 98]. Niestety, niezabezpieczone odpowiednio fragmenty oryginalnych dekoracji nie przetrwały do czasu, w którym konserwatorzy mogliby zadbać o przywrócenie ich na właściwe miejsce. Znaczne ubytki historycznych tynków na ścianach wyrównano potem zaprawą wapienno-cementową. Dodatkowo do mocowania ruchomych fragmentów zachowanych malowideł użyto blaszek wyciętych w kształcie krzyża – ich późniejsza korozja spowodowała dalsze zniszczenia warstwy malarskiej [12, s. 48].

Kolejny przypadek stanowi konserwacja kaplicy św. Dominika w poddominikańskim kościele pod wezwaniem św. Mikołaja Kamieńcu Podolskim przeprowadzona zapewne na przełomie XIX i XX w. To jeszcze jeden przykład „restauracji odbierającej zabytkowi wszelką wartość” [13, s. 24]. Malowidło zdobiące ściany nosi ślady zabezpieczeń/opasek krawędzi wykonanych zaprawą z dużą zawartością cementu, przy czym raczej nie ratowano dawnych fresków, a jedynie próbowano zapewnić stabilność podłoża bez rozpoznania stratygrafii. Opaski widoczne są także wokół twardych wtórnych tynków stanowiących podłoże dla późniejszych przemalowań. Bogatą, wielobarwną architekturę barokową zastąpiły regularne białe bloki o wymiarach i urodzie pustaków. Sklepienie przemalowano co prawda zgodnie z autentycznymi formami, ale w sposób bardzo drastyczny. Już ocena z roku 1915 była wielce krytyczna: [...] *zostały się freski (popsute odnowieniem) na suficie* [18, s. 36].

W programowej publikacji Ministerstwa Sztuki i Kultury wydanej w roku 1920 opisano konserwatora w następujących słowach: [...] *aby konserwować, nie wystarczy być człowiekiem wiedzącym, ale trzeba być umiejętnym artystą* [19, s. 7]. Pojawiają się tam też zalecenia zgodne z późniejszymi podstawowymi założeniami szacunku dla oryginału: [...] *powierzchnia dzieł powinna pozostać na zawsze nienaruszona, [...] dzieł [...] nie należy pod żadnym pozorem odnawiać, [...] w razie uszkodzenia [...] uzupełniać w tym jedynie miejscu, gdzie są uszkodzenia* [19, s. 25]. Pojawia się też zasada neutralnych uzupełnień „malowideł dochowanych we fragmentach”. Niestety, ów postulat nie doczekał się zrozumienia użytkowników świątyń w nadchodzących dziesięcioleciach, a w wielu wypadkach – do dziś. Wojsław Molè pisał w latach 30. XX w. o malowidłach w kolegiacie wiślickiej, że władze kościelne [...] *nie życzą sobie pozostawienia [ich] w obecnym stanie fragmentarycznym*. Proponował, aby [...] *zaokrąglić i uzupełnić neutralnym kolorytem główne kompozycje* [17, s. 101]. Tak zatem zaczynała się długa droga zakłamań estetycznych czynionych dla przekazania prawdy historycznej w imię zachowania niezdefiniowanego jeszcze według dzisiejszych kryteriów autentyzmu malowideł.

Stanisław Lorentz opisał przeprowadzenie w latach 1928–1930 kolejnej już, trzeciej, po pracach w 1857 i 1895, konserwacji malowideł w kościele ostrobramskim w Wilnie. Prace polegały na usunięciu poprzednich przemalowań, a następnie [...] *doprowadzeniu malowideł do dawnego stanu* [20, s. 213], co przy niebagatelnym zniszczeniu oryginalnych dekoracji oraz znacznym stopniu

reasons, it was decided that the violated vaults should be pulled down, where polychrome was also preserved. The remaining pieces of wall paintings were put together at the parsonage [17, p. 98]. Unfortunately, the fragments of original decorations, which were not protected properly did not survive to the times when conservators would be able to take care of putting them back to their right place. Significant losses of the historic plaster on the walls were later completed by means of lime-cement mortar. Additionally, cross-shaped blades were used to fix the moving parts of the preserved wall paintings – their later corrosion caused further destruction of the paint layer [12, p. 48].

Conservation of St. Dominic Chapel in the post-Dominican St. Nicholas Church in Kamieniec Podolski carried out probably at the turn of the 20th century constitutes another example. This is yet another instance of “restoration that deprives a monument of the whole value” [13, p. 24]. The mural which decorates the walls bears the marks of protection/bands of edges made by means of mortar with a high content of cement, while the ancient frescoes were hardly rescued and there were only attempts to provide the stability of the ground without recognizing stratigraphy. Bands are also visible around the secondary hard plaster forming the substrate for subsequent repainting. Rich, multi-colored baroque architecture was replaced by regular white blocks with dimensions and beauty similar to a concrete masonry unit. Although the vault was repainted in accordance with the authentic forms, it was made in a very drastic way. Already the assessment made in 1915 was very critical: [...] *frescoes were left (broken by the renewal) on the ceiling* [18, p. 36].

In the program publication of the Ministry of Arts and Culture, which was issued in 1920, a conservator was described in the following words: [...] *in order to conserve, it is not enough to know, but you need to be a skilful artist* [19, p. 7]. In the publication there are also recommendations consistent with later basic principles of respect for the original: [...] *the surface of works should always remain intact, [...] works [...] should not be restored under any circumstances, [...] in the case of any damage [...] murals should be complemented only at the place where there are damages* [19, p. 25]. A principle of neutral complementation of “paintings preserved in fragments” also appears there. Unfortunately, this postulate was not understood by the users of places of worship in the upcoming decades and in many cases – until today. In the 1930s Wojsław Molè wrote about murals in Wiślica collegiate and mentioned that the church authorities [...] *do not want to leave [them] in the current fragmentary state*. He suggested that the main compositions should be [...] *rounded and complemented with neutral colouring* [17, p. 101]. Thereby began a long way of aesthetic lies which were told in order to forward the historical truth in the name of preserving authenticity of murals that was still not defined according to the present criteria.

Stanisław Lorentz described the third – after the works carried out in 1857 and 1895 – conservation of murals in the Gate of Dawn Church in Vilnius in the years 1928–1930. The works consisted in removing the previous

skomplikowania zabiegów oznaczało zapewne ponowne ich przemalowywanie. Także w latach 30. XX w. Juliusz Starzyński, pisząc o konserwacji fresków Palloniego w kościele popijarskim w Łowiczu, przeprowadzonej w 1898 r., nazwał ją [...] *dotkliwym oszpecceniem malowideł sklepiennych* [21, s. 220]. Po czym skonstatował, że w wyniku przemalowania [...] *zatraciły one zupełnie swój pierwotny charakter; w obecnym swym wyglądzie interesować mogą jedynie z punktu widzenia tematu i kompozycji*. Niemniej postuluje obok usunięcia [...] *śladów przeróbek [...] odświeżenie [sic!] podniszczonych malowideł* [21, s. 222]. Ocalała więc przynajmniej kompozycja. W przypadku dekoracji bardziej zniszczonych nie zawsze się to udawało. Znany jest przykład z kościoła w Czchowie opisany przez Rudolfa Kozłowskiego, kiedy to Julian Makarewicz, nie zadawszy sobie trudu odczytania źle zachowanych scen gotyckiego fryzu, zrobił z nich Drogę Krzyżową [22, s. 15], [1, s. 267, il. 2]! Ponieważ oryginalne malowidło było częściowo spudrowane, doszło do nieodwracalnych zniszczeń.

Czasami trudno wychwycić dokładną datę przeprowadzenia dawnej konserwacji malowideł. Dotyczy to zwłaszcza mniej spektakularnych obiektów, gdzie podczas prowadzenia kolejnych prac, nie znajdując żadnych przekazów, zmyto już niegdysiejsze przemalowania. Wymogi sporządzania dokumentacji istniały co prawda już na przełomie XIX i XX w., ale większość artystów się do nich nie stosowała. Nie dokumentowano też stanu malowideł przed podjęciem prac [23, s. 111], [24, s. 124].

Próbowano także już w 1. ćwierci XX w. stosować nowoczesne metody konserwacji, oparte nie na przemalowywaniu, ale ograniczone do działań technicznych. Gotyckie malowidła w kościele św. Jana w Gnieźnie, wydobyte spod późniejszych tynków i pobiał, uległy z biegiem lat sproszkowaniu. Dla ich utrwalenia, w celu konsolidacji pigmentu wgrzano w powierzchnię gorący wosk [25, s. 195]. Dziś zabieg taki jest niewyobrażalny, ale wystarczy przypomnieć, że jeszcze niemal pół wieku później właśnie gorącym woskiem zabezpieczano na stanowisku archeologicznym bezcenne malowidła wczesnochrześcijańskie przywożone z wykopalisk w Faras [26, s. 431].

Połowa XX w. to moment, który w Polsce zamyka czas historycznie bardzo złożony, niełatwy także dla rozwoju i praktykowania konserwacji. Omawiany przedział półwiecza to utrudniona opieka nad dobrami kultury narodu żyjącego pod trzema zaborami, usuwanie skutków pierwszej wojny światowej, krótki, aktywny okres organizacji ochrony zabytków w latach międzywojnia, wreszcie – działania ratownicze podjęte spontanicznie po niewyobrażalnych zniszczeniach budowli historycznych w wyniku działań drugiej wojny światowej.

Termin końcowy okresu obejmującego przedmiot niniejszego artykułu wyznaczony na połowę XX wieku jest dla polskiej konserwacji dzieł sztuki datą nieprzypadkową. Mniej więcej wtedy właśnie powstały w kraju trzy uczelnie konserwatorskie [27, s. 193–194], gdzie program studiów obejmował już kompleksowe szkolenie adeptów w zakresie technologii i konserwacji malarstwa. Ich absolwenci wkrótce stali się awangardą praktyki i badań konserwatorskich w Europie. Także w dziedzinie konserwacji

repainting and then [...] *bringing the paintings to their former state* [20, p. 213], which probably meant repainting them after taking into account considerable destruction of the original decorations and a significant complexity of procedures. Also in the 1930s Juliusz Starzyński, when writing about conservation of Palloni frescoes in the post-Priarist church in Łowicz, which was carried out in 1898, called it *severe defacement of the vault murals* [21, p. 220]. Then he ascertained that as a result of repainting [...] *they completely lost their original character; their present appearance may be of interest only from the point of view of the subject and composition*. Nevertheless, apart from removing [...] *traces of modifications* [...] he postulates *refreshment [sic!] of destroyed murals* [21, p. 222]. At least the composition survived. When decorations were more damaged, they rarely managed to survive. Rudolf Kozłowski described a famous example of a church in Czchów, i.e. when Julian Makarewicz did not make enough effort to understand badly preserved scenes of the gothic frieze and made the Way of the Cross in their place [22, p. 15], [1, p. 267, Fig. 2]! Since the original painting was partially powdered, it resulted in an irreparable damage.

Sometimes it is difficult to detect the exact date of the old conservation of murals. This particularly refers to less spectacular objects where – during subsequent works and when no clear records were found – the erstwhile repainting was already washed away. The requirements of preparing documentation existed already at the turn of the 20th century but most artists did not comply with them. The condition of murals before the commencement of work was not recorded either [23, p. 111], [24, p. 124].

Attempts at applying modern methods of conservation, which were based on re-painting but limited to technical activities, were made as early as in the 1st quarter of the 20th century. Gothic paintings in St John Church in Gniezno, which were excavated from under the subsequent layers of plaster and slip, underwent the process of powdering over the years. In order to preserve them and consolidate the pigment, hot wax was put onto the surface [25, p. 195]. Today, such treatment is unimaginable, but it is enough to recall that almost half a century later the priceless early Christian murals brought from excavations at Faras were protected with hot wax at the archeological site [26, p. 431].

The middle of the 20th century constitutes the moment which closes the historically very complex period that was not easy for the development and conservation practice either. The discussed fifty-year-long period is characterized by difficulties in protection of cultural property of the people living in the three partitions, removal of the effects of World War I, a short and active period of organizing protection of monuments during the interwar years, and finally – the salvage operation undertaken spontaneously after unimaginable devastation of historical buildings as a result of World War II.

The end of the period which is the subject of this article, established to be the middle of the 20th century, is not a coincidental date for the Polish conservation of works of art. At about that time three conservation universities

malowideł ściennych. Ale na ten moment trzeba było jeszcze kilkanaście lat poczekać. Większość absolwentów pierwszych roczników zarówno obydwu Akademii Sztuk Pięknych: w Krakowie i Warszawie, jak i Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu specjalizowała się głównie w konserwacji obrazów i rzeźb. Tymczasem starsze pokolenia „fachowców od ściany”, w tym czołowi konserwatorzy, działali jeszcze przez długie lata zgodnie z dawnymi przyzwyczajeniami, „odświeżając” i przemalowując według zasady: *Tu trzeba pracować, a badaniami można się bawić na uczelni* [10, s. 169].

Najwcześniej, bo jeszcze w okresie międzywojennym, wprowadzono zajęcia z konserwacji w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie [28, s. 104]. W roku 1951 została utworzona Katedra Konserwacji Malowideł Ściennych. Podjęto prace badawcze, inwentaryzacyjne, ale przede wszystkim doskonalono metodykę samych działań praktycznych [29, s. 49]. Coraz żywsze kontakty z zagranicą, poznanie nie tylko europejskich malowideł, ale i metod ich konserwacji stosowanych od lat w innych krajach stało się możliwe dopiero po florenckiej powodzi w roku 1966, kiedy w ratowaniu tamtejszych fresków wzięła udział liczna grupa polskich specjalistów [30, s. 45]. Choć metodykę konserwacji prawdziwych fresków i powszechne u nas dekoracje wykonane w technikach *secco* dzieli przepaść, wpływ włoskich doświadczeń warsztatowych był bardzo znaczący.

Mniej więcej w tym samym czasie, w roku 1951, powstały też Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków [31, s. 23]. Przedsiębiorstwo to szybko stało się firmą ogólnokrajową, tworzącą oddziały i pracownie w kolejnych miastach. W wolnej Polsce można usłyszeć wiele negatywnych opinii o zmonopolizowaniu rynku prac konserwatorskich przez autorytarne państwo. Miało jednak owo przedsiębiorstwo i swoje niezaprzeczalne zalety: narzucało na przykład standardy, takie jak utrzymywanie wysokiego poziomu prac poprzez zatrudnianie absolwentów z dyplomami: konserwatorów, architektów i historyków sztuki, prowadzenie badań historycznych i kwerend nieodzownych do sporządzania szczegółowych dokumentacji, stworzenie własnych laboratoriów badawczych, sprowadzanie niedostępnych wówczas w handlu nowoczesnych narzędzi i materiałów do konserwacji – najwyższej klasy klejów, farb i pigmentów. Nie do przecenienia był też przepływ informacji, tak wątki w dawnym ustroju. Publikowano artykuły o nowych stosowanych na świecie metodach i technologiach, a także o dokonaniach kolegów wysyłanych za granicę do prac w zabytkowych obiektach znanych jedynie z kart książek do historii sztuki. Konserwatorzy pracujący w PKZ przy całej swojej wiedzy i doświadczeniu nie byli jednak niezależni. Z braku merytorycznych służb konserwatorskich niejednokrotnie musieli uwzględniać gust i preferencje właściciela czy zarządcy zabytkowego obiektu.

*

Zbyt daleko posunięte ingerencje dawnych restauratorów przyniosły wiele szkód, skłaniając następców – uprawiających konserwację opartą na nauce – do zaniechania restauracji. W trosce o zachowanie „autentyzmu” dzieła konserwacja ukierunkowała się na badania naukowe

were founded in Poland [27, p. 193–194], where the program of studies included students' comprehensive training in technology and conservation of paintings. Their graduates soon became the avant-garde of practice and conservation research in Europe. Also in the field of conservation of wall paintings. But this moment did not come until several years later. Most of the graduates of the first years of both Academies of Fine Arts in Cracow and Warsaw as well as Nicolaus Copernicus University in Toruń specialized mainly in conservation of paintings and sculptures. Meanwhile, the older generation of “experts of the wall”, including leading conservators, still worked for many years following old habits, namely “refreshing” and repainting according to the principle: *Here you have to work, while at the university you can play with research* [10, p. 169].

Classes in conservation at the Academy of Fine Arts in Cracow were introduced as the first ones, i.e. as early as in the interwar period [28, p. 104]. In 1951 the Department of Conservation of Murals was established. Research and inventory works were undertaken, but first of all methodology of practical actions was improved [29, p. 49]. It was not until the Florence flood in 1966 when a large group of Polish specialists participated in saving the local murals [30, p. 45] that more and more frequent contacts with foreign countries, learning about not only European murals but also the methods of their preservation, which had been used in other countries for years, became possible. Although there is a wide gulf between the methodology of conservation of real frescoes and quite common in Poland decorations made in the techniques of *secco*, the influence of the Italian workshop experience was really significant.

At about the same time, in 1951, the State Studios of Conservation of Monuments were founded [31, p. 23]. This enterprise quickly became a national company which formed departments and studios in other cities. In free Poland we can hear a lot of negative comments about monopolization of the conservation work market by the authoritarian state. This enterprise, however, had its own undeniable advantages, i.e. for example it dictated standards such as maintaining a high level of work by hiring graduates with diplomas, namely conservators, architects and historians of art, carrying out historical research and queries indispensable for preparing detailed documentations, creating its own laboratories, bringing modern tools and conservation materials unavailable at that time in trade – the highest class of adhesives, paints and pigments. The flow of information was not to be underestimated either, which was so frail in the old regime. Articles were published about new methods and technologies used in the world as well as about the achievements of colleagues sent abroad to work in historical buildings which were known only from books on history of art. Conservators, who worked in PKZ (Polish Conservation Studios), with all their knowledge and experience, however, were not independent. In the absence of essential conservation services they often had to take into consideration tastes and preferences of the owner or manager of a historical building.

i interwencje zachowawcze [32, s. 17]. Podstawą działań stało się utrwalanie oryginalnej substancji zabytku, a nie „ocalanie piękna” dzieła sztuki [33, s. 49]. Przedmiot prac konserwatorskich był świadectwem swojego czasu, ale czy obok walorów historycznych zachowywał także swoją wartość artystyczną?

Dziś bogatsi o cały asortyment narzędzi badawczych wiemy, że autentyczność jest pojęciem złożonym. Jego składowe możemy mnożyć. Dwa zasadnicze kryteria dotyczące autentyczności malarstwa ściennego to: autentyczność przekazu, odnoszący się do kompletnego obrazu, jaki w swoim czasie namalował mistrz, oraz autentyczność substancji, z którego odkrycia byliśmy tacy dumni, zdobywając akademickie wykształcenie konserwatorskie. Owa „substancja zabytkowa”, „nienaruszony przekaz epoki” to często tylko zachowane resztki, ślady śladów, którymi nasi poprzednicy z 1. połowy XX w. mogli się co najwyżej sugerować, a i to nie zawsze.

Wypada chyba uczeiwie przyznać, że dawni konserwatorzy – skupieni na przekazaniu warstwy wizualnej dzieła – bywali o wiele bardziej lojalni wobec starych mistrzów. Starali się doprowadzić malowidła – o tyle, o ile potrafili – do tak wyśmiewanej dzisiaj „dawnej świetności”. Zależało im na ocaleniu przekazu, odwzorowaniu zamysłu twórcy dzieła. Dlatego nie należy odsądzać od czci i wiary wszelkich ich poczynań. W końcu malowidło miało coś przedstawiać, zdobić wnętrze, wyrażać jakąś treść. Dzisiejsi konserwatorzy, skoncentrowani na pielęgnacji autentycznych szczątków, stają za każdym razem przed dylematem, który dotychczas był domeną przekładu z języka obcego: czy obraz po konserwacji ma być piękny, czy wierny. Ale co ta wierność rzeczywiście oznacza? To uproszczenie nie obejmuje całej złożonej problematyki godzenia rozwiązań estetycznych z respektem dla zastanego świadectwa historycznego. Znając więc trudności, z którymi borykali się dawni artyści „odnawiający” zabytkowe malowidła – jak również ich dokonania – powstrzymajmy się od jednoznacznego potępienia efektu tych prac. Dysponując dziś znacznie bogatszym katalogiem rozwiązań technicznych, wręcz całym arsenałem metod badawczych, nie możemy być pewni, co bardziej usatysfakcjonowałoby malarza, gdyby po wiekach wstał z martwych: przemalowanie jego dzieła z początku XX w. czy pieczołowicie zabezpieczone i zachowane wysepki oryginału pływające po burym morzu *acqua sporca*.

*

A too far-reaching interference of former restaurateurs brought about a lot of damages, which resulted in prompting their successors – who practiced science-based conservation – to give up conservation. For the sake of preserving “authenticity” of the work, conservation focused on research and protection activities [32, p. 17]. Preservation of the original substance of a monument and not just “saving the beauty” of works of art became the basis for action [33, p. 49]. The object of conservation works was the testimony of its time; nevertheless, apart from its historical values, did it preserve its artistic values?

Today, having been enriched with the whole range of research tools, we know that authenticity is a complex notion. Its components can be multiplied. Two essential criteria for authenticity of murals are the following: one is the authenticity of the message that refers to a complete picture that was painted by a master in his times and the other is the authenticity of the substance, the discovery of which we were so proud when acquiring academic education in conservation. This new “historical substance”, “intact message of the époque” is often represented only by remnants or traces of traces, by which our predecessors living in the 1st half of the 20th century could be inspired, although not always anyway.

It probably ought to be admitted honestly that former conservators – focused on transferring a visual layer of the work – were much more loyal to the old masters. They tried to bring the murals – as much as they could – back to their “former glory” which is today so much laughed at. They did care about saving the message and reflecting the intention of the work’s creator. That is why all their actions cannot be totally condemned. Finally, a mural was supposed to represent something, to decorate the interior or to convey some meaning. Today’s conservators-restorers, focused on authentic remains care, each time face a dilemma which so far has been a domain of translation from a foreign language, i.e. is a painting after conservation supposed to represent beauty or fidelity? And what this fidelity really means? This simplification does not cover the whole complex issue of reconciling aesthetic solutions with respect to the existing historical evidence. Therefore, knowing the difficulties faced by former artists who “renewed” historical murals – as well as their achievements – let us restrain from unambiguous condemnation of the effects of these works. Having today a significantly richer catalogue of technical solutions, or even a whole arsenal of research methods, we cannot be sure what would be more satisfying for a painter, if after centuries he rose from the dead to see the repainting of his work from the early 20th century or carefully protected and preserved small islets of the original floating in the grey ocean of *acqua sporca*.

Translated by
Bogusław Setkiewicz

Bibliografia/References

- [1] Kozłowski R., *Badania i konserwacja malowideł ściennych z XIV w. w kościele w Czchowie*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Seria B, T. 11, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1965, 257–271, 309.
- [2] Riegl A., *Die Restaurierung der Wandmalereien in der Heiligkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel zu Krakau*, „Mitteilungen der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale” 1904, T. 3, 1–3, Januar–März, 272–292.
- [3] Scarrocchia S., *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti; antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905, con una scelta di saggi critici*, Saggi studi ricerche 4, Accademia Clementina di Bologna, Bologna 1995, 263–273.
- [4] Tomaszewski A., *Ku pluralistycznej filozofii konserwatorskiej XXI wieku*, [w:] E. Świąćka (wyb. i oprac.), *Ku nowej filozofii dziedzictwa*, MCK, Kraków 2012, 45–53.
- [5] Lowenthal D., *Changing Criteria of Authenticity*, [w:] K.E. Larsen (ed.), *Nara Conference of Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, Nara, Japan 1–6 November 1994, UNESCO, Paris 1995, 121–135.
- [6] Frycz J., *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, PWN, Warszawa 1975.
- [7] Majdowski A., *Poglądy na konserwację zabytków architektury sakralnej w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX stulecia*, [w:] J. Kowalczyk (red.), *Ars sacra et Restauro*, SKZ, Warszawa 1992, 61–84.
- [8] Wierzbička B., *Franciszek Ksawery Martynowski*, TONZ, Warszawa 1998.
- [9] Adamowicz J., Pencakowski P., *Prace badawcze i konserwatorskie gotyckich polichromii ściennych w kościele parafialnym pw. św. Jakuba Apostoła w Mahujowicach*, [w:] A. Molenda (red.), *Opolski Informator Konserwatorski*, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Opolu, Opole 2013, 43–66.
- [10] Zalewski W., *Badania i konserwacja dzieł sztuki*, [w:] A. Tomaszewski (red.), *Badania i ochrona zabytków w Polsce w XX wieku*, Oficyna Wydawnicza TONZ, Warszawa 2000, 167–172.
- [11] Makarewicz J., *Malowidła ścienne, ich konserwacja i restauracja*, [w:] *Pamiętnik Pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie w dniach 3 i 4 lipca 1911 roku*, Kraków 1912, 93–115.
- [12] *Pamiętnik Pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie w dniach 3 i 4 lipca 1911 roku*, Kraków 1912.
- [13] Tomkowicz S., *Stosunek muzeów sztuki do konserwacji zabytków*, [w:] *Pamiętnik Pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie w dniach 3 i 4 lipca 1911 roku*, Kraków 1912, 22–33.
- [14] Durakiewicz K., *Pierwsza konserwacja odkrytych malowideł (1917–1923). Juliusz Makarewicz i Edward Trojanowski*, [w:] B. Paprocka, J. Sil (red.), *Kaplica Trójcy św. na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, konserwacja*, Muzeum Lubelskie, Lublin 1999, 208–240.
- [15] Zalewski W., *Konserwacja fresków w prezbiterium kolegiaty wiślickiej*, „Ochrona Zabytków” 1968, t. 21, z. 3 (82), 41–51.
- [16] Szydłowski T., *O odbudowie kolegiaty wiślickiej wspomnienia i refleksje*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930–1931, z. 1–4, cz. 1, 85–95.
- [17] Molè W., *Kilka uwag o malowidłach ściennych w Wiślicy*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930–1931, z. 1–4, cz. 1, 98–101.
- [18] Prusiewicz A., *Kamieniec Podolski. Szkic historyczny*, Kijów–Warszawa 1915.
- [19] *Opieka nad zabytkami i ich konserwacja*, Ministerstwo Sztuki i Kultury, Warszawa 1920.
- [20] Lorentz S., *Konserwacja wnętrza kościoła ostrobramskiego w Wilnie*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930–1931, z. 1–4, cz. 1, 212–215.
- [21] Starzyński J., *O restaurację fresków w kościele po-pijarskim w Łowiczu*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930–1931, z. 1–4, cz. 1, 220–222.
- [22] Kozłowski R., *Badania i konserwacja malowideł ściennych z XIV w. w kościele w Czchowie*, [w:] *Konserwacja malowideł ściennych. Kraków, Akademia Sztuk Pięknych, 22–24 października 1964*. Program konferencji i streszczenia referatów, 15.
- [23] Świąćka E., *Konserwacja zapobiegawcza malowideł ściennych*, KOBIDZ, Warszawa 2010.
- [24] Arszyński M., *Wybrane aspekty procesu tworzenia się środowiska konserwatorskiego w Polsce*, [w:] A. Tomaszewski (red.), *Badania i ochrona zabytków w Polsce w XX wieku*, Oficyna Wydawnicza TONZ, Warszawa 2000, 97–128.
- [25] Pajzderski N., *Konserwacja średniowiecznych malowideł ściennych w kościele św. Jana w Gnieźnie*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930–1931, z. 1–4, cz. 1, 191–195.
- [26] Jędrzejewska H., *Konserwacja malowidła z niszy z katedry w Faras*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1970, t. 14, 431–457.
- [27] Ślesiński W., *Kształcenie konserwatorów zabytków ruchomych w Polsce na tle ośrodków zagranicznych (stan do 1989 r.)*, [w:] A. Tomaszewski (red.), *Ochrona i konserwacja dóbr kultury w Polsce 1944–1989*, SKZ, Warszawa 1996, 193–202.
- [28] Ślesiński W., *Teoretycy i praktycy ochrony i konserwacji zabytków w 20-leciu*, [w:] M. Gumkowska (red.), *Konserwator i zabytek: in memoriam Jerzego Remera*, SKZ, Warszawa 1991, 98–110.
- [29] Dutkiewicz J.E., *Z działalności Katedry Konserwacji Malowideł Ściennej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Ochrona Zabytków” 1966, R. 19, z. 2 (73), 49–60.
- [30] Ortolan A., *Włoskie doświadczenia w konserwacji malowideł ściennych zalanych w czasie powodzi*, [w:] J. Sosnowska (red.), *Dobra kultury w obliczu zagrożeń*, III Forum Konserwatorów, Toruń 24–26 lutego 2000, Wojewódzki Oddział Służby Ochrony Zabytków Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu, Międzynarodowe Targi Pomorza i Kujaw w Toruniu, Toruń 2000, 45–48.
- [31] Polak T., *P.P. Pracownie Konserwacji Zabytków*, [w:] *Konserwacja dzieł sztuki w Polsce Ludowej*, Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, 20 lipca–16 września 1979, 23–26.
- [32] Tomaszewski A., *Ars perennis: autor – dzieło – restaurator*, [w:] D. Nowacki, J. Żmudziński (red.), *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LII Ogólnopolskiej sesji Naukowej SHS*, Kraków 20–22 XI 2003, SHS Oddział Krakowski, Kraków 2004, 13–21.
- [33] Tomaszewski A., *Cesare Brandi: u źródeł teorii i oddziaływania „włoskiej szkoły restauracji dzieł sztuki”*, [w:] I. Szmelter, M. Jądzińska (red.), *Sztuka konserwacji i restauracji*, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita, Warszawa–Kraków 2007, 40–51.

Streszczenie

W tekście omówiono cechy malarstwa ściennego, a także ukazano różnice między tego rodzaju dziełami sztuki a innymi obiektami malarstwa. Pokróćce przedstawiono metodykę badań i warsztat konserwatora malowideł ściennych, w tym podejście do kwestii autentyczności. Główną uwagę skupiono na ukazaniu historii polskiej myśli konserwatorskiej w 1. połowie XX w. Polscy konserwatorzy popełnili wiele błędów. Malowidła głównie restaurowano, często poprzez ich przemalowywanie. Metody konserwatorskie i szacunek dla substancji zabytkowej wchodziły do praktyki stopniowo. Gdy dawniej dbano przede wszystkim o utwarcenie autentycznego przekazu estetycznego dzieła, nowoczesna konserwacja oparta na podstawach naukowych kładła główny nacisk na świadectwo oryginalnej materii i walor malowidła jako historycznego dokumentu.

Słowa kluczowe: historia konserwacji, malarstwo ścienne, autentyzm

Abstract

The text presents mural paintings' character and shows differences between wall paintings and other kind of paintings. Reviews of the methodology of research and techniques of conservation of mural paintings as well as the approach to the question of authenticity have been presented. The main topic is history of conservation in Poland in 1st half of 20th century, Polish restorers made many mistakes at that time. Mural paintings were restored mainly by their overpainting. Respect for the preserved matter and methods of conservation were gradually accepted. In the past only the aesthetic value of the work of art was protected and believed to be authentic. Modern conservation – supported by science – respects and protects traces of the original material treated as a historical document.

Key words: history of conservation, wall painting, authenticity