

## Małgorzata Korpała

konservator dzieł sztuki | conservator of fine arts

# Nowe w starym – o dosłownej interpretacji Karty Weneckiej na przykładzie wybranych aranżacji malowideł ściennych w zabytkach architektury

## New in the old – about literal interpretation of the Venice Charter on the example of selected arrangements of wall paintings in historic architecture

### Abstrakt

Od początku XX w. toczyły się dyskusje wokół konserwacji malowideł ściennych. Karta Wenecka wskazywała reguły postępowania i inspirowała w ustalaniu zakresu ingerencji podczas prac konserwatorskich. W latach powojennych podejmowane prace konserwatorskie wobec zniszczonych malowideł ściennych zmierzały do uzupełnienia dekoracji malarskich. Było to przywracanie kompozycji, kształtu czy kolorystyki zgodnie z wiedzą o tym, jak wyglądały w przeszłości. Uzupełnienia rozumiano jako odtworzenie lub rekonstrukcję dzieła oraz jako jego współczesną aranżację, której celem było uzyskanie spójności estetycznej wnętrza. Nowoczesne polichromie stanowiły zwrot od wiernej odbudowy lub stylizacji historycznej zniszczonych zabytkowych wnętrz. Formy współczesne kontrastujące z historyczną strukturą odbudowywanych i poddawanych konserwacji zabytków spełniały postulat odróżnialności substancji dawnej-autentycznej od uzupełnień noszących „znamiona naszych czasów”, który jest zawarty w Kartce Weneckiej.

**Słowa kluczowe:** konserwacja malarstwa ściennego, Karta Wenecka

**K**ARTA WENECKA SFORMUŁOWANA 50 LAT TEMU była skierowana przede wszystkim do środowiska architektów-konservatorów. Od tego czasu jej zapisy były wielokrotnie dyskutowane – szczególnie w odniesieniu do różnych rodzajów dziedzictwa oraz do rewaloryzacji zespołów miejskich<sup>1</sup>. Zapisy Karty nie tracą jednak na aktualności w odniesieniu do zabytków o uznanej wartości.

Od początku XX wieku toczyły się dyskusje o celowości i zakresie ingerencji podczas konserwacji zabytków malarstwa ściennego. Pretekstem do polemiki

### Abstract

Debates centred around the conservation of wall paintings have continued since the early 20th century. The Venice Charter indicated the rules of conduct and was an inspiration in setting the scope of interference during conservation work. In the post-war period, conservation work of destroyed wall paintings was aimed at replacing the missing elements of painted decorations. This involved restoring their composition, shape or colours in accordance with knowledge of how they had looked like in the past. This activity was understood as the restoring or reconstructing of a work of art and as its contemporary arrangement that was aimed to achieve aesthetic consistency of the interior. Modern painted decorations constituted a departure from the faithful reconstruction or restoring the historical look of destroyed historic interiors. Contemporary forms that contrasted with the historic structure of monuments under reconstruction or conservation met the postulate of distinctness between the old-authentic substance from replacements that "bear a contemporary stamp", as stated in the Venice Charter.

**Keywords:** wall painting conservation, Venice Charter

**D**ESIGNED 50 YEARS AGO, THE VENICE CHARTER was mainly addressed to the architect-conservator community. Since that time its provisions have been discussed on numerous occasions – in particular with reference to various types of heritage and urban redevelopment<sup>1</sup>. However, the Charter's provisions still apply to monuments of recognised value.

Since the beginning of the 20th century there have been discussions on the purposefulness and the scope of interference in the conservation of the wall painting heritage. The debate was triggered by numerous

były liczne odkrycia dawnych polichromii ukrytych pod wtórnymi nawarstwieniami (np. w kaplicy Świętej Trójcy w Lublinie), a także ujawnienie się dekoracji w wyniku zniszczenia, jakie przyniosła Wielka Wojna (np. w kolegiacie w Wiślicy). Chociaż w każdym przypadku podejmowane decyzje wynikały z indywidualnych uwarunkowań zabytku, to poszukiwano reguł, które wyznaczyłyby klarowne zasady postępowania konserwatorskiego<sup>2</sup>. Stawiano pytania, czy zabytkowe malowidła ścienne należy traktować głównie jako dokumenty historyczne, czy też jako dzieła artystyczne? Czy działalność konserwatora powinna być widoczna, czy też ukryta? Odpowiedzią były realizacje, które wyrażały nie tylko poglądy konserwatorów, ale także oczekiwania społeczne.

Zabytki były odzwierciedleniem wspaniałej historii i chlubnej przeszłości kraju. Silnie akcentowano też ich propanstwową rolę i koncentrowano się na obiektach o znaczeniu narodowym. Rozumiano je jako wyobrażenia o tym, jak powinien wyglądać zabytek postrzegany jako symbol chlubnej przeszłości. Były też bez wątpienia ważnymi dziełami sztuki sakralnej (a nierzadko także przedmiotami kultu religijnego). Dodatkowo mogły być czynnikiem wspierającym współczesny rozwój gospodarczy kraju (np. turystykę). W związku z tym wygląd zabytków – wynikający z zakresu ingerencji konserwatorskiej – był czynnikiem nadrzędnym w stosunku do autentyczności substancji materialnej.

W okresie międzywojennym w dyskusjach o dopuszczalnym zakresie ingerencji wobec zabytków za główny cel i zadanie dobrze pojętej restauracji uznawano „wydobycie (...) z danego zabytku wszystkich tkwiących w nim jeszcze walorów artystycznych”<sup>3</sup>. Jeśli istniała konieczność odbudowy zniszczonych zabytków architektury, przyjmowano zasadę historycznej restauracji i rekonstrukcji, nie determinowało to jednak konieczności odtwarzania wystroju malarzkiego i rzeźbiarskiego. Rezultatem dyskusji na temat formy, jaką winna przybrać malarska dekoracja w historycznym wnętrzu, było podejmowanie nie tylko prac konserwatorskich i restauratorskich, ale także wykonywanie nowych polichromii. Należy podkreślić, że takie dekoracje w okresie międzywojennym powstawały zazwyczaj w zabytkach nie zniszczonych na skutek działań wojennych. Nowe polichromie dopełniały dotychczasowe wyposażenie, nawet jeśli było

discoveries of historic painted decorations hidden under secondary layers (e.g. in the Holy Trinity Chapel in Lublin) and the uncovering of decorations as a result of the destruction brought about by the Great War (e.g. in the Collegiate Basilica in Wiślica). Although the decisions made in each case resulted from individual conditions related to the monument, rules that would set clear principles of conservation procedure were sought<sup>2</sup>. Questions were asked whether historic wall paintings should be treated mainly as historical documents or works of art? Should the conservator's effort be visible or hidden? The answer was provided in individual projects which not only reflected the conservators' views, but also social expectations.

Monuments reflected a country's magnificent history and its glorious past. Their state-oriented role was also stressed, with focus on structures of national significance. They were understood as representation of how a monument perceived as a symbol of glorious past should look like. Undoubtedly, they were also important religious works of art (and often objects of religious worship, too). Additionally, they could support the contemporary economic growth of a country (e.g. through tourism). Therefore the appearance of monuments – resulting from the scope of conservation interference – was the overriding factor as compared to the authenticity of the material substance.

In inter-war discussions on the allowed scope of interference in monuments, “the presentation (...) of the monument's all remaining artistic advantages” was considered to be the key aim and task of well-understood restoration<sup>3</sup>. If damaged architectural monuments needed reconstruction, the principle of historical restoration and reconstruction was accepted, but this did not determine the need to restore the paintings and sculptures. The discussion on the form that the painting decoration should assume in a historic interior resulted not only in conservation and restoration work, but also in making new painted decorations. It should be stressed that in the inter-war period such decorations were usually made in monuments not affected by wartime destruction. New painted decorations complemented the current fittings, even if this complementing was set in contrast. Their role was to complement the interior according to its current function, and not to answer the question whether to restore or complement the historic painted

to uzupełnienie skonstrastowane. Ich rolą było uzupełnienie odpowiadające aktualnej funkcji wnętrza, a nie odpowiedź na pytanie, czy odtwarzać lub uzupełniać polichromię historyczną. Realizacje takie autorstwa wielu uznanych artystów (jak np. Zygmunta Milliego, braci Drapiewskich, Henryka Nostitz-Jackowskiego i in.) powstawały na terenie całego kraju (m.in. w Poznaniu, Bydgoszczy, Strzelnie, Kartuzach)<sup>4</sup>. Liczne przykłady nowych dekoracji okresu międzywojennego w historycznych wnętrzach stanowią punkt wyjścia do rozważań na temat późniejszych powojennych realizacji, tym bardziej że większość artystów kontynuowała swoją twórczą działalność.

Przyjęta w 1964 roku Karta Wenecka była odpowiedzią na przedstawione powyżej dylematy, a zarazem stała się inspiracją w ustalaniu zakresu ingerencji podczas prac konserwatorskich. W dokumencie tym zdefiniowano, czym winna być konserwacja, a czym restauracja zabytków. Wskazano też cele i sens podejmowanych działań. Warto prześledzić, czy te postulaty rzeczywiście stały się zasadą, którą środowisko konserwatorów kierowało się w decyzjach odnoszących się do kształtu i formy odtwarzanych malowideł ściennych.

## Problem restauracji

W Karcie Weneckiej postulowano, by restauracja była zabiegiem stosowanym tylko wyjątkowo (art. 9). Tymczasem w latach 50. i 60. XX wieku wykraczanie poza konserwację i łączenie jej z restauracją w celu osiągnięcia pożądanej estetyki stanowiło bardzo częste zjawisko. Problemem więc nie było to, czy restaurować zabytkowe dekoracje malarskie, lecz w jaki sposób i w jakim zakresie.

Po II wojnie światowej zaistniało wiele czynników, które miały wpływ na restaurację zabytków. Wśród nich należy wymienić zły stan ich zachowania, nowe społeczne oczekiwania i wynikające z nich nowe znaczenie i funkcje, jakie nadawano zabytkowym obiektom. Środowisko konserwatorskie starało się sprostać stojącym przed nim wyzwaniom i dążyło do wypracowania uniwersalnych zasad i metod konserwacji. Zasadniczym problemem był ogromny zakres destrukcji – nie tylko wystroju, ale przede wszystkim samej konstrukcji licznych zabytkowych budowli. Zakres zniszczeń miał duży wpływ na kształtowanie się

dekoracji. Taki projekt wykonał w wielu miejscach (np. w Poznaniu, Bydgoszczy, Strzelnie i Kartuzach) zespół artystów (m.in. Zygmunt Milli, bracia Drapiewscy, Henryk Nostitz-Jackowski i inni). Liczne przykłady nowych dekoracji wnętrz stworzonych w okresie międzywojennym stanowią punkt wyjścia do rozważań na temat późniejszych powojennych realizacji, tym bardziej że większość artystów kontynuowała swoją twórczą działalność.

The Venice Charter, adopted in 1964, was a response to the above dilemmas, but it also became an inspiration for determining the scope of interference during conservation work. The document defined the difference between monument conservation and restoration. It also presented the goals and the rationale for undertaken efforts. It is worth analysing whether these postulates have in fact become the principle that the conservation community has followed in their decisions on the shape and form of the wall paintings being restored.

## The problem of restoration

In the Venice Charter it was postulated that restoration should be applied only exceptionally (Article 9). However, in the 1950s and 1960s it was a very common phenomenon to go beyond conservation and link it with restoration in order to achieve desired aesthetics. So the problem was not whether to restore historic painted decorations, but in what way and scope.

A number of factors that influenced monument restoration came into existence after World War II. These included bad condition of monuments, new social expectations and the resulting new meanings and functions attached to historic structures. The conservation community tried to meet the challenges and made efforts to develop universal conservation principles and methods. The key problem was the huge scope of destruction – not only of the decorations, but primarily of the very structure of many historic buildings. At that time, the scope of destruction had a great impact on society's expectations which wanted to restore the appearance of the monument from before the destruction and in this way alleviate the trauma of the past and the consequences of events that took place inside or around it. Social expectations were closely connected with the current function of the



ówczesnych oczekiwań społecznych, aby przywracać wygląd zabytku sprzed zniszczenia i w ten sposób zniewelować fakt traumatycznej historii i konsekwencji wydarzeń, które się rozegrały w nim albo w jego otoczeniu. Społeczne oczekiwania były ściśle związane z aktualną funkcją zabytków (sakralną, użyteczności publicznej). Nie można zapominać także o symbolicznej roli zabytków jako znaków przeszłości narodowej. W związku z tym zakres ingerencji zazwyczaj nie ograniczał się tylko do aspektów technicznych (wzmocnienia, ustabilizowania konstrukcji czy też scalenia i uzupełnienia zniszczonych fragmentów). Ostateczny efekt działań konserwatorskich zwykle zmierzał do estetyzacji dzieła. Zasadniczym problemem było jednak znalezienie odpowiedzi na pytanie, w jakim kierunku ma ona zmierzać.

## „Znamiona naszych czasów”, czyli problem współczesnych uzupełnień

Karta Wenecka zakładała, że uzupełnienia zabytku powinny „nosić znamiona naszych czasów”<sup>3</sup>. Postulat ten rozumiano ogólnie, odnosząc go nie tylko do architektury, ale także do jej wystroju. Szczególnym

monumentów (religijnych lub publicznych). Nie należy zapominać o symbolicznej roli pomników jako znaków przeszłości. W rezultacie zakres ingerencji nie był ograniczony do aspektów technicznych (wzmocnienia, stabilizacji konstrukcji czy też scalenia i zastąpienia uszkodzonych fragmentów). Ostatecznym celem prac konserwatorskich było przede wszystkim poprawienie estetyki obiektu. Kluczowym problemem było jednak znalezienie odpowiedzi na pytanie, w jakim kierunku powinny one zmierzać.

## “A contemporary stamp”, or the problem of contemporary replacements

The Venice Charter assumes that replacements in a monument should “bear a contemporary stamp”<sup>3</sup>. This postulate was understood generally and it was applied not only to architecture, but also to decorations. A special example of such understanding of the quoted provision is the post-war approach to damaged wall paintings.

At that time conservation work on damaged wall paintings was aimed to make them complete – to restore the composition, shape and colours in accordance with the state of knowledge of how they looked like in the past. These efforts were understood not only as restoring or reconstructing the former work of art, but also as its contemporary arrangement aimed to achieve aesthetic consistency of the interior. Modern painted decorations constituted a departure from faithful reconstruction or giving the work a historical look. Contemporary forms were contrasted with the historic structure of monuments under reconstruction and conservation. Under the Venice Charter, arrangements most clearly met the postulate of distinctness

1. Dębno k. Wojnicza, kościół pw. św. Małgorzaty, polichromie w prezbiterium, 1958, wyk. J.E. Dutkiewicz. Fot. M. Korpała, 2008

1. Dębno near Wojnicz, Church of St. Margaret, painted decorations in the chancel, 1958, made by J.E. Dutkiewicz. Photo by M. Korpała, 2008

2a-c. Tarnów, katedra, polichromie we wnętrzu z lat 1957-1958, wyk. J.E. Dutkiewicz, W. Taranczewski, A. Marczyński; sklepienie prezbiterium wyk. J.E. Dutkiewicz. Fot. M. Korpała, 2008

2a-c. Tarnów, cathedral, 1957-1958 painted decorations in the interior, made by J.E. Dutkiewicz, W. Taranczewski, A. Marczyński; the chancel vault, made by J.E. Dutkiewicz. Photo by M. Korpała, 2008

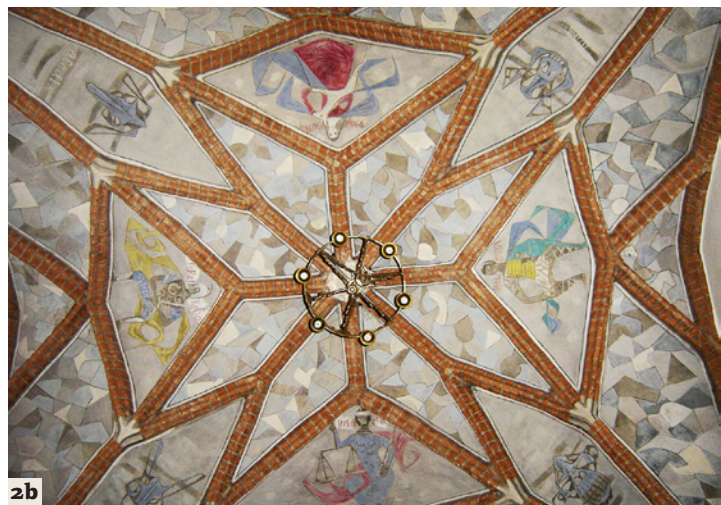
przykładem takiego pojmowania przytoczonego zapisu są działania podejmowane w okresie powojennym wobec zniszczonych malowideł ściennych.

W tamtym czasie działania konserwatorskie, jakim poddawano zniszczone malowidła ścienne, zmierzały do uzupełnienia dekoracji malarskich – przywracania kompozycji, kształtu i kolorystyki zgodnie ze stanem wiedzy na temat tego, jak wyglądały one w przeszłości. Uzupełnienia rozumiano jednak nie tylko jako odтворzenie czy też rekonstrukcję dawnego dzieła, ale także jako współczesną aranżację, której celem było uzyskanie spójności estetycznej wnętrza. Nowoczesne polichromie stanowiły zwrot od wiernej odbudowy lub stylizacji historycznej. Formy współczesne zostały skontrastowane z historyczną strukturą odbudowywanych i konserwowanych zabytków. W duchu Karty Weneckiej aranżacje spełniały w najbardziej czytelny sposób postulat odróżnialności autentycznej-dawnej substancji od uzupełnień noszących „znamiona naszych czasów”<sup>6</sup>.

Nowe dekoracje były projektowane i malowane zarówno przez najwybitniejszych polskich twórców, jak i przez artystów przeciętnych. Wiele z tych współczesnych projektów zostało zrealizowanych, ale po latach pozostają one często zapomnianym i niezrozumianym epizodem w dziejach polskiej ochrony zabytków. Malowidła te zaskakują odważną formą plastyczną i emanują nowoczesnością. Nowe elementy dekoracji malarskich w zabytkowych wnętrzach odzwierciedlają relację między dawną sztuką a sztuką nową. Jest to dialog, w którym można odnaleźć inspiracje tematyczne (ikonograficzne), kompozycyjne, a nawet współczesne interpretacje artystycznych i estetycznych wartości sztuki dawnej (polichromie w kościele w Dębnie Brzeskim oraz w katedrze w Tarnowie oraz polichromie w katedrze w Gnieźnie – il. 3).

### Problem „dzieł sztuki” i „świadcwa historii”

W Karcie Weneckiej cel ochrony i konserwacji został sformułowany jako zachowanie zabytku jako „dzieła sztuki, jak też świadectwa historii”<sup>7</sup>, gdyż „zabytek jest nierozdzielny od historii, której jest świadectwem”<sup>8</sup>. Kluczowe jest więc poszanowanie oryginalnej substancji materialnej zabytku i tych elementów, które stanowią autentyczny dokument przeszłości.



between the authentic-old substance and the replacements that bore “a contemporary stamp”<sup>6</sup>.

New decorations were designed and painted both by the most outstanding Polish creators and average artists. A number of those contemporary projects were implemented, but as years passed they have often become a forgotten and misunderstood episode in the history of Polish historical heritage protection. The paintings surprise with their bold artistic forms with



Dekoracje plastyczne powstawały jako ściśle związane z funkcją architektury. Są to niepowtarzalne dzieła artystyczne; stanowią dokument aktu twórczego, a zarazem są świadectwem historii. Ich wartość jest

a modern touch. New painted decoration elements in historic interiors reflect the relation between old and new art. It is a dialogue in which one can find thematic (iconographic) and compositional inspirations, and even contemporary interpretations of artistic and aesthetic values of old art (painted decorations in a church in Dębno Brzeskie and the Tarnów cathedral, as well as painted decorations in the Gniezno cathedral – fig. 3).

### The problem of “works of art” and “historical evidence”

The Venice Charter states that the purpose of protection and conservation is to safeguard monuments “no less as works of art than as historical evidence”<sup>7</sup> as “a monument is inseparable from the history to which it bears witness”<sup>8</sup>. So respect for the original material substance of the monument and its elements that constitute authentic evidence of the past is of key importance.

Painted decorations were made in close connection to the function of the architecture. They are unique works of art and are evidence of the act of creation, and at the same time historical evidence. Their value is connected to their clarity, i.e. the completeness of composition, but their passing away, deterioration or covering with layers of whitewash or plaster have been inevitable across centuries. The oldest decoration was usually considered the most valuable, but in practice this did not have to entail its treatment with reverence in today’s understanding of the concept.

19th-century conservation experience was aimed to achieve unity of style by complementing the architecture with matching painted decorations. Even at that time, the assumption often led to numerous attempts at uncovering historic wall paintings. Their poor state of conservation called for introducing numerous replacements and corrections in order to restore their lost aesthetic value. When the old, original painting was transformed or damaged – with changed colours and cracked or deformed surface – it was difficult to

**3a-b.** Gniezno, katedra, polichromie z lat 60. XX w.  
Fot. M. Korpała, 2013

**3a-b.** Gniezno, cathedral, painted decorations from the 1960s. Photo by M. Korpała, 2013

związana z czytelnością, a więc kompletnością kompozycji, ale na przestrzeni wieków nieuniknione było ich przemijanie, niszczenie czy też pokrywanie warstwami pobiał lub tynków. Największą wartość przypisywano zazwyczaj dekoracji najstarszej, niemniej w praktyce wcale nie musiało to oznaczać traktowania jej z pietyzmem w dzisiejszym rozumieniu.

XIX-wieczne doświadczenia konserwatorskie zmierzały do osiągnięcia jedności stylowej, uzyskanej poprzez dopełnienie architektury pasującą do niej dekoracją malarską. Już wówczas takie założenie często prowadziło do podejmowania licznych prób odsłonięcia historycznych polichromii. Ich zły stan zachowania powodował konieczność wprowadzenia wielu uzupełnień i poprawek, które miały na celu przywrócenie utraconej estetyki. Gdy na skutek działania czasu stare oryginalne dzieło malarskie uległo zmianom lub zniszczeniu – zmieniła się kolorystyka, powierzchnia popękała albo została zdeformowana – to w trakcie konserwacji trudno było odtworzyć oryginał. Niezależnie od szczytnych intencji malarze-konserwatorzy upiększali i przemalowywali oryginał, jak to miało miejsce np. w przypadku przemalowania XV-wiecznych malowideł bizantyjskich w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu przez Juliana Makarewicza.

Na początku XX wieku zmieniło się podejście do tego zagadnienia. Było to efektem krytyki XIX-wiecznych restauracji, co dało impuls do poszukiwania nowych dróg postępowania<sup>9</sup>. Celem stała się konserwacja estetyczna, wpływająca na wygląd zabytków i ich oddziaływanie społeczne. Forum gorących dyskusji i polemik wyrażanych przez środowisko konserwatorskie na temat obecności i roli sztuki współczesnej w kreacji wyglądu zabytku stała się restauracja wnętrza Zamku Królewskiego na Wawelu. Był on traktowany jako pomnik i ważny symbol narodowy, dlatego zdawano sobie sprawę, że będzie stanowił wzór sposobu postępowania wobec innych zabytków<sup>10</sup>.

Za najwłaściwszy sposób dopełniania ubytków i przetarc historycznej polichromii uznano uzupełnienia kreską lub drobną kropką (tzw. punktowanie). Koncentrowano się przede wszystkim na znalezieniu sposobu odróżnialności graficznej<sup>11</sup>. Metody te były od wielu dziesięcioleci stosowane przez konserwatorów. Pozwalają one na stworzenie wrażenia kompletności dzieła, przy jednoczesnym zachowaniu widocznej z bliska różnicy między uzupełnieniem a oryginałem.

restore the original during conservation. Regardless of their noble intentions, painters-conservators tried to make the originals more beautiful and repainted them, as was the case when Julian Makarewicz repainted the 15th-century Byzantine decorations in the Wawel Castle's Holy Cross Chapel.

The approach to this issue changed in the early 20th century. This resulted from the criticism of 19th-century restoration works, which sparked the search for new approaches<sup>9</sup>. Aesthetic conservation that influenced the appearance of monuments and their social impact became the objective. The restoration of the Wawel Royal Castle's interiors became a forum for heated discussions and debates in the conservation community on the presence and role of contemporary art in shaping the appearance of monuments. The castle was regarded as a monument and an important national symbol, so the community was aware that it would become a template for future treatment of other monuments<sup>10</sup>.

Replacements made with strokes or fine dots (the so-called dotting technique) were declared to be the best way of replacing missing or chafed parts of historic wall paintings. Focus was on finding a way of ensuring graphic distinctness<sup>11</sup>. Such methods had been used by conservators for decades. They make it possible to create a sense of completeness of the work and at the same time maintain the difference between the replacement and the original, as visible from a short distance. The dotting technique replacement has been widely used but it has also raised numerous doubts. Józef Dutkiewicz asked: "Where is the conservator's caution when he covers Renaissance works with an impressionist shirt?"<sup>12</sup> Despite graphic distinctness, the final result depended on the ability to correctly recognise the subject of the composition and to interpret it during the integration of degraded fragments.

Another aesthetic solution, applied in particular to seriously degraded compositions, were the attempts to highlight the decorations and make them more understandable by integrating small missing elements without undertaking a complete reconstruction – as in the case of wall paintings conservation in the arcades of Tarnów market square houses of the 1950s (fig. 4). Frequently this meant only a hint at the existence of former decoration as in the final shape the composition was not clearly visible and not always



4a

Uzupełnianie metodą punktowania było i jest stosowane powszechnie, ale budziło też wiele wątpliwości. Józef Dutkiewicz pytał: „Czy[m] jest ostrożność konserwatora, gdy pokrywa impresjonistyczną koszulą renesansowe dzieła?”<sup>12</sup>. Mimo odróżnialności graficznej efekt końcowy zależał od umiejętności prawidłowego rozpoznania tematu kompozycji i interpretacji podczas scalania zdegradowanych fragmentów.

Innym rozwiązaniem estetycznym, stosowanym szczególnie w kompozycjach silnie zdegradowanych, były próby wzmocnienia i uczynienia dekoracji przez scalanie drobnych ubytków bez podejmowania całkowitej rekonstrukcji – jak np. w przypadku konserwacji polichromii w podcieniach kamienic przyrynkowych w Tarnowie z lat 50. XX wieku (il. 4). Często oznaczało to tylko zasygnalizowanie istnienia dawnej dekoracji, bo w efekcie końcowym kompozycja była słabo czytelna i nie zawsze zrozumiała. Działania takie powodowały, że „resztki malowidła dawnego stały się częścią nowej [...] wartości estetycznej”<sup>13</sup>.

## Problem autentyzmu zabytków malarstwa w duchu Karty Weneckiej

Nasuwają się pytania: na czym ma polegać autentyzm zabytku? Czy należy za autentyczny uznać jedynie obecny wygląd, godząc się na skutki zniszczenia, czy też dążyć do osiągnięcia wyglądu sprzed zniszczenia, wprowadzając uzupełnienia?

W Karcie Weneckiej autentyzm jest rozumiany przede wszystkim jako prawda materii, a tym samym cenne są nawet niewielkie relikty malowideł ściennych. Problemem jest ich właściwa ekspozycja oraz sposób zamaskowania miejsc ubytków. Wyzwaniem w przypadku wielu zabytków są działania podejmowane



4b

understandable. Such activities led to “the remains of an old painting becoming part of a new (...) aesthetic value”<sup>13</sup>.

## The issue of the authenticity of historic wall paintings in the spirit of the Venice Charter

Questions arise: what is the authenticity of a monument? Should we regard as authentic only its current appearance, accepting the effects of the damage, or should we strive to achieve the appearance from before the damage was done by introducing replacements?

In the Venice Charter, authenticity is understood primarily as the truth of the matter, so even small relics of wall paintings are valuable. The problem is how to present them adequately and how to mask the missing elements. In the case of many monuments, the challenge is how to conduct works on large surfaces where historic decorations have not survived and no basis for reconstruction exists. Leaving empty surfaces falsifies the historic and artistic composition of the decoration. The only solution in such cases is rearrangement that makes it possible to regain the consistency of the interior decorations. Most frequently, empty surfaces have been painted over in a colour that would allow

**4a-b.** Tarnów, malowany portal w podcieniu kamienicy Rynek 20 – prace konserwatorskie z lat 1958-1960, wyk. J.E. Dutkiewicz. Fot. M. Korpała, 2009

**4a-b.** Tarnów, painted portal in the arcade of the house at 20 Rynek – 1958-1960 conservation work, made by J.E. Dutkiewicz. Photo by M. Korpała, 2009

**5.** Tarnów, ratusz, Sala Pospółstwa, aranżacja plastyczna wnętrza 1962-1963, wyk. J.E. Dutkiewicz. Fot. M. Korpała, 2008

**5.** Tarnów, Town Hall, Common People's Room, the 1962-1963 artistic arrangement of the interior, made by J.E. Dutkiewicz. Photo by M. Korpała, 2008



wobec dużych płaszczyzn, na których nie zachowały się historyczne dekoracje i brakuje podstaw do rekonstrukcji. Pozostawienie pustych pól zafalszowuje historyczną i artystyczną kompozycję dekoracji. Jedynym rozwiązaniem jest w takich przypadkach nowa aranżacja, która pozwala odzyskać spójność wystroju wnętrza. Najczęściej puste płaszczyzny wypełniano kolorem dobranym tak, by barwne plamy scalały istniejące dekoracje. Rozwiązania takie często okazywały się niewystarczające dla odbiorców, którzy oczekiwali pełnej w formie rekonstrukcji lub nowej kreacji. Współczesne kompozycje dopuszczano już na przełomie XIX i XX wieku, ale tworzono je w duchu historycznym (np. polichromie Jana Matejki w kościele Mariackim w Krakowie). W okresie międzywojennym zaczęto stosować rozwiązanie polegające na przyzwoleniu współistnienia w zabytkowych budowlach dekoracji historycznej i współczesnej. Wprowadzenie współczesnych kompozycji nawiązywało do pierwotnej funkcji ideowej dekoracji. Były to realistyczne polichromie, a od lat 50. XX wieku także kompozycje abstrakcyjne. Zwolennikiem i twórcą wielu tego typu realizacji był J. Dutkiewicz, który uważał, że rolą konserwatora jest nie tylko powstrzymanie procesów niszczenia zabytku, ale i uzupełnienie istniejącego w nim potencjału artystycznego. Przykładem podobnego sposobu postępowania jest konserwacja polichromii w Sali Pospółstwa w ratuszu w Tarnowie. W miejscach ubytków wykonano abstrakcyjne mozaikowe wzory, które wtapiają się w historyczną kompozycję ornamentu roślinnego (il. 5). Innym przykładem współistnienia dawnych i współczesnych form malarskich jest polichromia fary w Olkuszu, w której oprócz prac konserwatorskich wprowadzono współczesne elementy dopełniające aranżację wnętrza. Podobnych realizacji powstało wiele, jednak tym zagadnieniom nie poświęcano szczególnej uwagi w publikacjach naukowych, a jedynie je wzmiankowano<sup>14</sup>.

Realizacja nowoczesnych kompozycji w zabytku była znakiem, że poddawane zabiegom konserwatorskim dekoracje nie są wyłącznie świadectwem historii, ale miejscem współistnienia dwóch kompozycji artystycznych i stylistycznych pochodzących z różnych, czasem odległych epok. Dzięki kontrastowi można wyeksponować zachowaną dekorację historyczną, a nowe kompozycje odzwierciedlają aktualną historię, odpowiadając na potrzeby współczesnych społecznych uwarunkowań.

the colourful patches to integrate the existing decoration. Such solutions often proved insufficient for the public which expected a full reconstruction or a new creation. Contemporary compositions were admitted already in the late 19th and early 20th centuries, but they were made in the historical spirit (e.g. Jan Matejko's painted decorations in St. Mary's Basilica in Krakow). The coexistence of historic and contemporary decorations in historic buildings was a solution that started to be used in the inter-war period. The introduction of contemporary compositions drew upon the original ideological function of the decoration. They were realistic painted decorations, and from the 1950s also abstract compositions. J. Dutkiewicz was a sup-



porter and creator of a number of such projects. He believed that the conservator's role was not only to halt the monument's decay processes, but also to make its intrinsic artistic potential complete. An example of a similar approach is the conservation of wall paintings in the Common People's Room (Sala Pospółstwa) in the Tarnów Town Hall. The missing elements were replaced with mosaic patterns inlaid into the historic composition of the floral ornament (fig. 5). Another example of the co-existence of old and contemporary painting forms is the painted decoration of the parish church in Olkusz, where contemporary elements that complement the interior design have been used alongside conservation work. There have been a number of similar projects, but these issues did not receive special attention in academic publications, where they were only mentioned<sup>14</sup>.

## Dyskusja nad przyjęciem Karty Weneckiej w Polsce

Odpowiedzią na przyjęcie Karty Weneckiej było w Polsce „Kollokwium poświęcone estetycznym problemom konserwacji malowideł ściennych” zorganizowane przez Ośrodek Dokumentacji Zabytków 4-6 października 1965 roku<sup>5</sup>. Seminarium zostało połączone z oględzinami kilku zabytków poddanych pracom konserwatorskim. Uczestnicy reprezentowali różne środowiska (konserwatorów praktyków, konserwatorów wojewódzkich, historyków sztuki i architektów), co pozwoliło na uzyskanie zróżnicowanych opinii. Dążono do sprecyzowania zasad, jakie winny obowiązywać podczas prac przy malarstwie ściennym. Najwięcej wątpliwości budziły uzupełnienia fragmentów zdegradowanych i zniszczonych – a przez to nieczytelnych i nieestetycznych. Dyskutowano, na ile przyjęcie postawy twórczej w stosunku do obiektu poddawane go konserwacji jest dopuszczalne i akceptowalne.

Tworzenie nowych kompozycji w historycznych wnętrzach miało na celu poprawienie estetyki tychże wnętrz, ale także dopełniało wystrój plastyczny zabytkowej architektury. Przyświecały więc tu przede wszystkim względy estetyczne. Dodatkowym czynnikiem była potrzeba sprostania aktualnym oczekiwaniom społecznym i religijnym – jak np. przygotowaniom do obchodów milenium chrztu Polski, chęci upamiętnienia ważnych osób, ilustracji bieżących wydarzeń lub ważnych społecznie idei. Jednakże wprowadzanie nowoczesnych form do wnętrz historycznych do dziś budzi kontrowersje i ma licznych oponentów i w środowisku konserwatorskim, i w społeczeństwie. Zauważono istnienie „konfliktu między naukowcem-konserwatorem, który chciałby zachować jak długo się da dokument historyczno-artystyczny w całej jego autentyczności, a użytkownikiem, który żąda odnowienia i przywrócenia pełnego, emocjonalnego i sakralnego działania zabytku”<sup>6</sup>.

Odbiorcy najczęściej oczekują „przywrócenia dawnej świetności”, rozumianej jako zatarcie upływu czasu oraz zapomnienie o zniszczeniach i stratach. U wielu z nich nowe elementy budzą kontrowersje, bo łatwiejszy jest odbiór zabytku o spójnej purystycznej stylistyce, w którym nawet fragmenty współczesne są tak dopasowane, aby wyglądały jak dawne. Nowe kompozycje są więc z założenia traktowane jako gorsze

The implementation of modern compositions in a historic monument was a sign that decorations that underwent conservation were not only historical evidence, but also a place of co-existence of two artistic and stylistic compositions coming from different, sometimes distant eras. The contrast makes it possible to highlight the surviving historic decoration, while new compositions reflect the current history as they respond to the needs of contemporary social conditions.

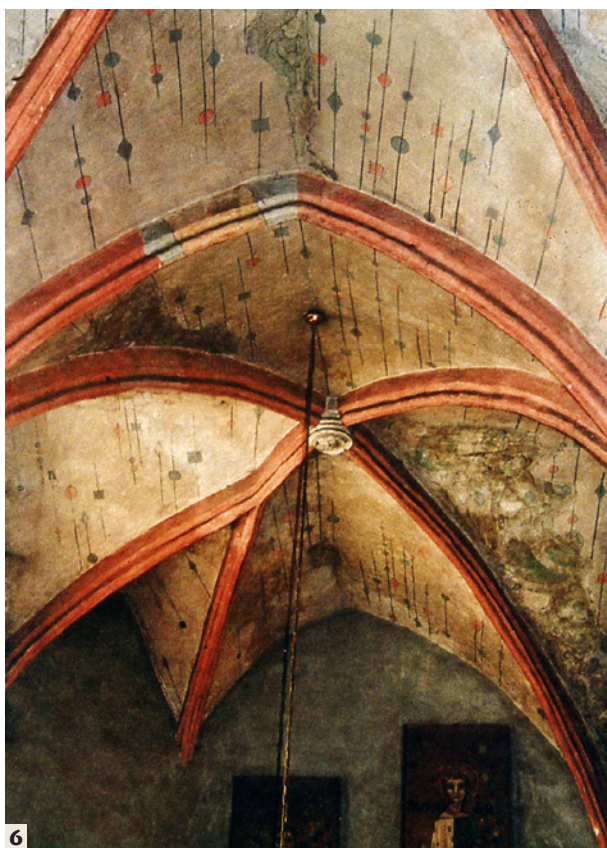
## The discussion on adopting the Venice Charter in Poland

“A colloquium on the aesthetic problems of the conservation of wall paintings”, organised by the Centre for Historical Monument Documentation on 4-6 October 1965, was a Polish response to the Venice Charter’s adoption<sup>5</sup>. The seminar was combined with inspections of a few monuments undergoing conservation. The participants represented different professions (conservators-practitioners, province conservation officers, art historians and architects), which ensured a broad range of opinions. The professionals tried to formulate rules that should be applicable to working on wall paintings. Replacements of degraded and damaged elements – thus illegible and unaesthetic – raised the most doubts. The participants discussed to what extent it was allowed and acceptable to adopt a creative approach towards a structure under conservation.

The creation of new compositions in historic interiors was aimed to improve the interiors’ aesthetics, but it also complemented the décor of the historic architecture. So aesthetic reasons were the most important here. Another factor was the need to meet current social and religious expectations – for example in the preparations to the millennium anniversary of Poland’s baptism or the desire to commemorate important people and to illustrate current events or socially important ideas. However, the introduction

6. Olkusz, kościół farny, projekt i realizacja 1963-1968, wyk. J.E. Dutkiewicz. Fot. M. Kalicińska, 1993

6. Olkusz, parish church, designed and executed in 1963-1968, made by J.E. Dutkiewicz. Photo by M. Kalicińska, 1993



6

i nie dorównujące utraconemu oryginałowi. Czasem wręcz uważa się, że są niegodne, by zajmować miejsce obok oryginału. Konsekwencje tak pojmowanego petyzmu wobec tego co dawne prowadziły do usuwania nowoczesnych dekoracji jako nie pasujących do zabytku.

Rozumienie „przywrócenia świetności” było zupełnie inne w chwili powstawania zabytkowych dekoracji malarskich. W sytuacji gdy polichromie są zniszczone lub zachowane fragmentarycznie, wnętrze bez dodatkowej plastycznej aranżacji sprawia wrażenie destruktu. Wprowadzenie nowych elementów uczyniających i porządkujących kompozycję oraz uzupełniających kompozycyjne akcenty barwne jest niezbędne dla odzyskania spójności pomiędzy architekturą i jej dekoracją. Osiągnięcie tego celu musi opierać się na wiedzy o funkcji i założeniach estetycznych malowideł ściennych w danym okresie historycznym.

Działania konserwatorskie to działania twórcze. Konserwator pozostawia ślad swojej osobowości twórczej, stojąc pomiędzy dziełem pozostawionym przez dawnego artystę a współczesnym odbiorcą<sup>17</sup>. Józef Fudryna uważał, że konserwator po raz drugi tworzy dzieło z zachowanych fragmentów i „staje się w określonym stopniu współautorem tego dzieła”<sup>18</sup>. Jego zadaniem jest „starać się zniszczone częściowo dzieło włączyć w nasze współczesne widzenie sposobami

of modern forms to historic interiors has been controversial until this day and has numerous opponents both in the conservation community and society. It was observed that there was “a conflict between the scientist-conservator, who would like to preserve the historical-artistic document in all its authenticity for as long as possible, and the user, who demands the renovation and restoration of the full, emotional and sacral functions of the monument”<sup>16</sup>.

People usually expect “the restoration of the past glory” understood as the obliteration of the passage of time and forgetting about the destruction and losses. For many members of the public new elements are controversial as it is easier to experience a monument which has consistent, purist aesthetics, in which even contemporary fragments are matched in a way so that they look like the old ones. Therefore it is assumed that new compositions are worse and are no match for the lost original. Sometimes it is even believed that they are not worthy of being placed next to the original. The consequences of such reverence towards the old led to the removal of modern decorations since they were regarded as not matching the monument.

The understanding of “restoring the glory” was completely different when the historic painted decorations were created. When the wall paintings are destroyed or preserved in fragments, the interior without its additional decor gives the impression of destruction. The introduction of new elements that make the composition more legible and clear and complement its colourful features is necessary to restore the consistency between architecture and its decoration. The achievement of this goal must be based on knowledge of the functions and aesthetic assumptions of wall paintings in a given historical period.

Conservation work is creative work. The conservators leave a trace of their creative personality as they stand between the work left behind by the past artist and the contemporary viewer<sup>17</sup>. Józef Fudryna believed that the conservator creates the work of art for a second time from surviving fragments and “becomes to a certain extent the co-creator of the work”<sup>18</sup>. His or her task is to “try to incorporate the partly damaged work into our contemporary perception using contemporary methods so that it loses nothing of its impact value”<sup>19</sup>. In aesthetic terms, the final effect of conservation work is closely connected to the time the

współczesnymi, tak żeby nic nie straciło z wartości oddziaływania<sup>19</sup>. Końcowy efekt prac konserwatorskich jest pod względem estetycznym ściśle związany z czasem, kiedy je wykonywano, a także z ich autorem, czyli konkretnym konserwatorem-twórcą. J. Dutkiewicz uważał, że „nie ma beczasowych i bezosobowych realizacji konserwatorskich, wszystkie są jak najbardziej osobiste i czasowe<sup>20</sup>”, a wobec tego uczciwość względem dzieła sztuki wymaga, by konserwacja była widoczna jako praca współczesna. O swoich realizacjach Dutkiewicz mówił: „świadomie realizowałem całość jako dzieło plastyczne, z tym, że starałem się w tym kontekście jak najlepiej przedstawić i zachować nienaruszony autentyk<sup>21</sup>”.

## Ocena podejmowanych działań

Ingerencje w zniszczone dzieła malarstwa – uzupełnienia kompozycji czy też wzbogacenie ich o nowe elementy, a także rekonstrukcje – należy uznać za niezbędne i dopuszczalne. Ponadto rezultat uzyskany dzięki konserwacji również staje się dokumentem historii, a jako integralna część zabytku z czasem i on podlega ochronie. Podczas ostatnich prac konserwatorskich w kościele Mariackim w Krakowie nikt nie miał wątpliwości, czy chronić polichromie z końca XIX wieku autorstwa Jana Matejki albo z początku XX wieku Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera.

Trudno ocenić, czy obecność nowoczesnych dzieł w zabytkach należy traktować jako zerwanie z historią. Upływ czasu odciska swoje piętno na zabytkach poprzez ich destrukcję, a także przez zmiany, jakie są w nich wprowadzane. Wprowadzenie nowej kreacji dekoracji wnętrza zabytku jest nowym elementem w jego historii. Dołożenie nowego elementu należy więc traktować jako wzbogacenie zabytku w nowe treści i nowe znaczenia, a tym samym dopełnienie nowymi wartościami.

Kompozycje abstrakcyjne w zabytkowych wnętrzach były nowatorskie, nieszablonowe i śmiałe. Takie rozwiązania miały nie tylko zwolenników, ale i przeciwników, którzy zupełnie inaczej postrzegali granice ingerencji w celu przywrócenia dawnej świetności zabytkowego malowidła. Większą wartość przypisywano rekonstrukcjom niż artystycznej kreacji. W tym kontekście omawiane dzieła uważano

work was made, and with its author, or to concrete conservator-creator. J. Dutkiewicz believed that “there are no timeless or impersonal conservation projects, they are indeed personal and time-based<sup>20</sup>”, so fairness towards the work of art demands the conservation to be visible as contemporary work. Dutkiewicz said of his projects: “I deliberately executed the whole as an art work, but in this context I tried to make my best to present and preserve the intact original<sup>21</sup>”.

## The assessment of undertaken measures

Interference with damaged paintings – replacements in the composition, enriching it with new elements as well as its reconstruction – should be considered necessary and acceptable. Moreover, the result achieved through conservation also becomes a historical document and with the passage of time it also becomes subject to protection, being an integral part of the monument. During recent conservation work in the St. Mary’s Basilica in Krakow no one had any doubts whether to protect the late 19th-century painted decorations by Jan Matejko or the early 20th-century wall paintings by Stanisław Wyspiański and Józef Mehoffer.

It is difficult to assess whether the presence of modern works in historic monuments should be treated as breaking with history. The passage of time leaves its mark on monuments as seen in their destruction, but also in changes introduced to them. The introduction of a new creation of the monument’s interior decoration constitutes a new element in its history. Therefore the addition of a new element should be treated as enriching the monument with new content and new meanings, and thus by complementing it with new values.

Abstract compositions in historic interiors were novel, unconventional and bold. Such solutions had both their supporters and opponents, who had completely different views of the limits of interference aimed to restore the historic painting’s past glory. Reconstruction was seen as more valuable than artistic creation. In this context, the discussed works were considered as secondary and not fitting to the original, and at the same time completely misunderstood and making the monument look ugly. Also in the

za wtórne i niepasujące do oryginału, a jednocześnie zupełnie niezrozumiane i szpecące zabytek. Często nawet w środowisku konserwatorów takie realizacje były i są postrzegane pejoratywnie jako wykraczające poza dopuszczalny zakres ingerencji w substancję zabytkową. Nie znalazły też one wielu naśladowców. Brak zrozumienia idei i założeń, którymi kierowali się twórcy, spowodował całkowite zamalowanie dekoracji w kościele Bernardynów w Przeworsku, części wystroju katedry w Tarnowie, a także poprawkę koncepcji spójnej i przemyślanej aranżacji konserwatorskiej kolegiaty w Olkuszu<sup>22</sup>. Stało się tak mimo uznania dokonań J. Dutkiewicza za ważne i wartościowe. Można wymienić także np. polichromie Zygmunta Milliego w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Luborzycy zamalowane w 1982 roku oraz polichromie Władysława Drapiewskiego w liceum Małachowianka, pokryte tynkiem w latach 70. i odsłonięte ponownie dopiero w 2012 roku.

Zarówno działania konserwatorskie, jak i kreacja i aranżacja nowej dekoracji plastycznej w zabytkach są żywym dialogiem między konserwatorami a społeczeństwem. Każda epoka ujawnia własny sposób recepcji i rozumienia ochrony i konserwacji zabytków poprzez pielęgnację w duchu aktualnych teorii i doktryn, by nie naruszać i nie zacierać autentycznej materii i treści dzieła sztuki.

Można stwierdzić, że to właśnie nowoczesne realizacje w zabytkowych obiektach sakralnych spełniają postulaty Karty Weneckiej. Poprzez skonstrastowanie dekoracji zabytkowej i nowej różnica między partiami autentycznymi i współczesnymi staje się klarowna i czytelna. Styl i duch czasów, w których zostały one zaprojektowane i zrealizowane to postulowane „znamiona naszych czasów”. ■

---

**Dr Małgorzata Korpała**, pracownik Instytutu Architektury i Urbanistyki, wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Nysie. Interesuje się konserwacją malarstwa i rzeźby polichromowanej oraz badaniami konserwatorskimi w zabytkach architektury.

conservator community, such projects have often been perceived negatively as exceeding the allowed limits of interference with the historic substance. They have not gained many followers, either. Lack of understanding of ideas and assumptions that guided the creators led to the painting over of the whole decoration of the Cistercians church in Przeworsk, and a part of the decoration of the Tarnów cathedral, and a correction of the concept of a consistent and well thought-out conservation arrangement of the Olkusz collegiate church<sup>22</sup>. This happened despite considering J. Dutkiewicz's achievements as important and valuable. One can also mention here the painted decorations by Zygmunt Milli in the Church of the Elevation of the Holy Cross in Luborzycza that were painted over in 1982 and the wall paintings by Władysław Drapiewski in the Małachowianka high school that were covered with plaster in the 1970s and uncovered only in 2012.

Conservation activities as well as creation and arrangement of new artistic decoration in monuments constitute an ongoing dialogue between conservators and society. Each epoch reveals its own method of perceiving and understanding monument protection and conservation through care provided in the spirit of current theories and doctrines in order not to violate or obliterate the authentic matter and content of the work of art.

One could say that modern projects carried out in historic religious structures are the ones that meet the Venice Charter's postulates. Through contrasting the historic and new decoration, the difference between the authentic and contemporary parts becomes clear and legible. The style and spirit of the times in which they were designed and made constitute the postulated "contemporary stamp". ■

---

**Dr Małgorzata Korpała** is an academic employee of the Institute of Architecture and Urban Planning and a lecturer at the University of Applied Sciences in Nysa. She is interested in the conservation of paintings and polychrome sculptures as well as conservation studies in historic architecture.

---

## Przypisy

1 *Vademecum Konserwatora Zabytków. Międzynarodowe Normy Ochrony Dziedzictwa Kultury*, [w:] M. Konopka, K. Pawłowski (red.), *Biuletyn ICOMOS*, Warszawa 1996, s. 8.

---

## Endnotes

1 *Vademecum Konserwatora Zabytków. Międzynarodowe Normy Ochrony Dziedzictwa Kultury*, [in:] M. Konopka, K. Pawłowski (eds), *Biuletyn ICOMOS*, Warsaw 1996, p. 8.

- 2 J. Wojciechowski, *Co zrobiono w Polsce w zakresie odbudowy, restauracji i konserwacji zabytków sztuki w latach 1919-1929*, [w:] J. Remer (red.), „Ochrona Zabytków Sztuki”, Warszawa 1930-1931, s. 243-318; P. Dettloff, *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce 1918-1939. Teoria i praktyka*, Kraków 2007; B. Szymgin, *Kształtowanie koncepcji zabytku i doktryny konserwatorskiej w Polsce w XX wieku*, Lublin 2000.
- 3 J. Wojciechowski, tamże, s. 276.
- 4 Wzmianki o nowych polichromiach w zabytkach, ale bez informacji o twórcach, podaje J. Wojciechowski, tamże, s. 243-318.
- 5 Karta Wenecka, art. 9.
- 6 Tamże, art. 9 i 12.
- 7 Tamże, art. 3.
- 8 Tamże, art. 7.
- 9 M. Arszyński, *Idea. Pamięć. Troska. Rola zabytków w przestrzeni społecznej i formy działań na rzecz ich zachowania od starożytności do połowy XX wieku*, Malbork 2007; W. Zalewski, *Badania i konserwacja dzieł sztuki*, [w:] *Badania i ochrona zabytków w Polsce w XX wieku*, Warszawa 2000, s. 167-172.
- 10 Wnikliwą analizę tych zagadnień prezentuje P. Dettloff, jw., s. 140-149.
- 11 W. Zalewski, *Rozwiązania estetyczne kształtujące się w malarstwie ściennym w procesie konserwacji i restauracji*, [w:] E. Szmít-Naud, B. Rouba, J. Arszyńska (red.), *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, Toruń-Warszawa 2012, s. 257-261.
- 12 Wypowiedź J.E. Dutkiewicza w: *Kolokwium poświęcone estetycznym problemom konserwacji malowideł ściennych, 4-6 października 1965 r.*, opr. L. Krzyżanowski, „Ochrona Zabytków” 1966, t. 19, z. 2, s. 89; K. Malinowski, *Dyskusja o zasadach konserwatorskich, poglądy i wnioski*, „Ochrona Zabytków” 1966, t. 19, z. 2, s. 89.
- 13 Wypowiedź H. Grzesikowej w: *Kolokwium...*, jw., s. 88.
- 14 Informacje o nowoczesnej aranżacji fary w Olkuszu zostały umieszczone zdawkowo w ostatnim akapicie artykułu J.E. Dutkiewicza, *Odkrycie i konserwacja malowideł z XIV-XVI wieku w prezbiterium kościoła w Olkuszu*, „Ochrona Zabytków” 1964, t. 17, nr 3, s. 11-35.
- 15 *Kolokwium...*, jw., s. 13-21.
- 16 Wypowiedź M. Porębskiego w: *Kolokwium...*, jw., s. 85.
- 17 G. Korpala, *Wokół kreacji*, [w:] E. Szmít-Naud, B. Rouba, J. Arszyńska (red.), *Wokół zagadnień estetyki zabytku...*, jw., s. 43-48.
- 18 J. Fudryna, *Wybór wartości i inne zagadnienia teoretyczne w konserwacji dzieł sztuki*, [w:] M. Ostaszewska (red.), *Drogi współczesnej konserwacji. Aranżacja. Ekspozycja. Rekonstrukcja*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 1999, t. 9, cz. 2, Kraków 1999, s. 20.
- 19 Wypowiedź H. Pieńkowskiej w: *Kolokwium...*, jw., s. 91.
- 20 Wypowiedź J.E. Dutkiewicza w: *Kolokwium...*, jw., s. 90.
- 21 Tenże, s. 89.
- 22 M. Ostaszewska, *Józef Dutkiewicz a sztuka konserwacji*, [w:] I. Szmelter, M. Jadzińska (red.), *Sztuka konserwacji i restauracji*, Warszawa 2007, s. 216-227; M. Kalicińska, *Realizacje badawcze, konserwatorskie i aranżacyjne profesora Józefa E. Dutkiewicza w farze w Olkuszu, w świetle prac konserwatorskich wykonanych tam w latach 1992-1998*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie”, t. 9, cz. 1, *Drogi współczesnej konserwacji. Aranżacja. Ekspozycja. Rekonstrukcja*, s. 86-90.
- 2 J. Wojciechowski, *Co zrobiono w Polsce w zakresie odbudowy, restauracji i konserwacji zabytków sztuki w latach 1919-1929*, [in:] J. Remer (ed.), „Ochrona Zabytków Sztuki”, Warsaw 1930-1931, p. 243-318; P. Dettloff, *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce 1918-1939. Teoria i praktyka*, Kraków 2007; B. Szymgin, *Kształtowanie koncepcji zabytku i doktryny konserwatorskiej w Polsce w XX wieku*, Lublin 2000.
- 3 J. Wojciechowski, op. cit., p. 276.
- 4 Notes on new wall paintings in monuments, albeit with no reference to the creators is presented by J. Wojciechowski, op. cit., pp. 243-318.
- 5 The Venice Charter, Article 9.
- 6 Ibid., Articles 9 and 12.
- 7 Ibid., Article 3.
- 8 Ibid., Article 7.
- 9 M. Arszyński, *Idea. Pamięć. Troska. Rola zabytków w przestrzeni społecznej i formy działań na rzecz ich zachowania od starożytności do połowy XX wieku*, Malbork 2007; W. Zalewski, *Badania i konserwacja dzieł sztuki*, [in:] *Badania i ochrona zabytków w Polsce w XX wieku*, Warsaw 2000, pp. 167-172.
- 10 An in-depth analysis of these issues is offered by P. Dettloff, op. cit., pp. 140-149.
- 11 W. Zalewski, *Rozwiązania estetyczne kształtujące się w malarstwie ściennym w procesie konserwacji i restauracji*, [in:] E. Szmít-Naud, B. Rouba, J. Arszyńska (eds), *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, Toruń-Warsaw 2012, pp. 257-261.
- 12 Address by J.E. Dutkiewicz in: *Kolokwium poświęcone estetycznym problemom konserwacji malowideł ściennych, 4-6 października 1965 r.* edited by L. Krzyżanowski, „Ochrona Zabytków” 1966, vol. 19, no. 2, p. 89; K. Malinowski, *Dyskusja o zasadach konserwatorskich, poglądy i wnioski*, „Ochrona Zabytków” 1966, vol. 19, no. 2, pp. 89.
- 13 Address by H. Grzesik in: *Kolokwium...*, op. cit., p. 88.
- 14 Brief information about a contemporary rearrangement of the Olkusz parish church was presented in the last paragraph of J.E. Dutkiewicz's paper *Odkrycie i konserwacja malowideł z XIV-XVI wieku w prezbiterium kościoła w Olkuszu*, „Ochrona Zabytków” 1964, vol. 17, no. 3, pp. 11-35.
- 15 *Kolokwium...*, op. cit., pp. 13-21.
- 16 Address by M. Porębski in: *Kolokwium...*, op. cit., p. 85.
- 17 G. Korpala, *Wokół kreacji*, [in:] E. Szmít-Naud, B. Rouba, J. Arszyńska (eds), *Wokół zagadnień estetyki zabytku...*, op. cit., pp. 43-48.
- 18 J. Fudryna, *Wybór wartości i inne zagadnienia teoretyczne w konserwacji dzieł sztuki*, [in:] M. Ostaszewska (eds), *Drogi współczesnej konserwacji. Aranżacja. Ekspozycja. Rekonstrukcja*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 1999, vol. 9, part 2, Kraków 1999, p. 20.
- 19 Address by H. Pieńkowska in: *Kolokwium...*, op. cit., p. 91.
- 20 Address by J.E. Dutkiewicz in: *Kolokwium...*, op. cit., p. 90.
- 21 Idem, p. 89.
- 22 M. Ostaszewska, *Józef Dutkiewicz a sztuka konserwacji*, [in:] I. Szmelter, M. Jadzińska (eds), *Sztuka konserwacji i restauracji*, Warsaw 2007, pp. 216-227; M. Kalicińska, *Realizacje badawcze, konserwatorskie i aranżacyjne profesora Józefa E. Dutkiewicza w farze w Olkuszu, w świetle prac konserwatorskich wykonanych tam w latach 1992-1998*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie”, vol. 9, part 1, *Drogi współczesnej konserwacji. Aranżacja. Ekspozycja. Rekonstrukcja*, pp. 86-90.

## Bibliografia / Bibliography

- Arszyński M., *Idea. Pamięć. Troska. Rola zabytków w przestrzeni społecznej i formy działań na rzecz ich zachowania od starożytności do połowy XX wieku*, Malbork 2007.
- Dettloff P., *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce 1918-1939. Teoria i praktyka*, Kraków 2007.
- Dutkiewicz J.E., *Odkrycie i konserwacja malowideł z XIV-XVI wieku w prezbiterium kościoła w Olkuszu*, „Ochrona Zabytków” 1964, t. 17, nr 3, s. 11-35.
- Fudryna J., *Wybór wartości i inne zagadnienia teoretyczne w konserwacji dzieł sztuki*, [w:] Ostaszewska M. (red.), *Drogi współczesnej konserwacji. Aranżacja. Ekspozycja. Rekonstrukcja*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, t. 9, cz. 2, Kraków 1999, s. 19-27.
- Kalicińska M., *Realizacje badawcze, konserwatorskie i aranżacyjne profesora Józefa E. Dutkiewicza w farze w Olkuszu, w świetle prac konserwatorskich wykonanych tam w latach 1992-1998*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie”, t. 9, cz. 1, *Drogi współczesnej konserwacji. Aranżacja. Ekspozycja. Rekonstrukcja*, s. 86-92.
- Karta Wenecka 1964. *Postanowienia i Uchwały II Międzynarodowego Kongresu Architektów i Techników Zabytków w Wenecji w 1964 r.*, wkładka do „Ochrony Zabytków” 1966, t. 19 (74), z. 3.
- Korpala G., *Wokół kreacji*, [w:] Szmit-Naud E., Rouba B., Arszyńska J. (red.), *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, Warszawa-Toruń 2012, s. 43-48.
- Krzyżanowski L. (opr.), *Kolokwium poświęcone estetycznym problemom konserwacji malowideł ściennych, 4-6 października 1965 r.*, „Ochrona Zabytków” 1966, t. 19 (73), z. 2, s. 84-92.
- Malinowski K., *Dyskusja o zasadach konserwatorskich, poglądy i wnioski*, „Ochrona Zabytków” 1966, t. 19, z. 2, s. 89.
- Ostaszewska M., *Józef Dutkiewicz a sztuka konserwacji*, [w:] Szmelter I., Jadzińska M. (red.), *Sztuka konserwacji i restauracji*, Warszawa 2007, s. 216-227.
- Szmygin B., *Kształtowanie koncepcji zabytku i doktryny konserwatorskiej w Polsce w XX wieku*, Lublin 2000.
- Vademecum Konserwatora Zabytków. Międzynarodowe Normy Ochrony Dziedzictwa Kultury*, [w:] Konopka M., Pawłowski K. (red.), *Biuletyn ICOMOS*, Warszawa 1996.
- Wojciechowski J., *Co zrobiono w Polsce w zakresie obudowy, restauracji i konserwacji zabytków sztuki w latach 1919-1929*, [w:] Remer J. (red.), „Ochrona Zabytków Sztuki”, Warszawa 1930-1931, s. 243-318.
- Zalewski W., *Badania i konserwacja dzieł sztuki*, [w:] Tomaszewski A. (red.), *Badania i ochrona zabytków w Polsce w XX wieku*, Warszawa 2000, s. 167-172.
- Zalewski W., *Rozwiązania estetyczne kształtujące się w malarstwie ściennym w procesie konserwacji i restauracji*, [w:] Szmit-Naud E., Rouba B., Arszyńska J. (red.), *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, Toruń-Warszawa 2012, s. 257-268.