

Grażyna Schulze-Głazik

Konserwacja barokowych malowideł Feliksa A. Schefflera w kościele św. Krzyża w Jeleniej Górze

Ochrona Zabytków 44/3 (174), 160-164

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

THE CONSERVATION OF THE DECORATION AND THE ARRANGEMENT OF THE INTERIOR OF THE POST-BENEDICTINE HOLY CROSS MONASTERY

In the course of conservation work we intervene not into the material structure of works of art, but also essentially influence its final artistic form. The intention of the undertaking is, above all, to prolong the material existence of the monument, although an equally important task is to display the authentic artistic merits of the artwork, and to reinstate a possibility of aesthetic influence. Those universally known truths in confrontation with a concrete monument – in this case, the monastery of the Holy Cross – designated for the conservationists a definite trend of work. The combination of circumstances due to the number of historical layers, their rank and state of preservation, the size of the object, technical possibilities and the function of the monument, compelled the team of conservationists (Krzysztof Biliński, Marian Paciorek and Ireneusz Pluska) to seek an individual path towards optimal solutions. In this sense, we can speak about conservation authorship i.e. the authorship of the conservation conception which in this concrete case indicated methods of realization. The authors of the conservation undertaking believe that the prime postulate of bringing forth the authentic value of the monument has been realized. The extensively damaged works have regained their ability to exert an artistic impact.

The Holy Cross monastery on Łysa Góra (595 metres above sea level) in the Kielce voivodship is of great prominence for national history and culture. This is the site of the first Polish apothecary and hospital, and a centre of writing in the Polish language. The architecture and decoration of the interiors combine various styles, from Romanesque, Gothic, the Renaissance, Baroque and Classicism up to modern times. Conservation and display was conducted chiefly in the Gothic cloister, the Baroque Oleśnicki chapel and the Gothic sacristy.

In the cloister, conservation included the Romanesque wall of the original church, the brick arches of the vault, keystones and corbels, stone portals and epitaphs dating from the seventeenth to the nineteenth centuries, metal lattice from the seventeenth century, as well as a series of murals from the eighteenth century. In the Oleśnicki chapel conservation was conducted on missing fragments of murals by Maciej Reichan (1782) which were restored, while painted marbleization of the paneling was reconstructed.

In the sacristy, a large fragment of a Renaissance painting was uncovered and subsequently displayed, and eighteenth-century wall decoration of the vault were renovated.

GRAŻYNA SCHULZE-GŁĄZIK

KONSERWACJA BAROKOWYCH MALOWIDEŁ FELIKSA A. SCHEFLERA W KOŚCIELE ŚW. KRZYŻA W JELENIEJ GÓRZE

Prace konserwatorskie przy barokowych malowidłach Feliksa Antoniego Szefflera, stanowiących część wystroju malarzkiego kościoła Św. Krzyża w Jeleniej Górze, prowadzone były pod kierunkiem autorki od 1982 r. Powstałe w latach 1749–1751, dzięki fundacji dwóch kupców Johanna Heinricha Martensa i Georga Friedricha Smitha, malowidła należą do najciekawszych barokowych przedstawień na Dolnym Śląsku. Występujące zniszczenia – przede wszystkim rozległe spudrowania, przetarcia, ubytki warstwy malarzkiej, zacieki od wody, degradacje zapraw oraz przemalowania, pochodzące z niezbyt udanej, przeprowadzonej w 1909 r. konserwacji – spowodowały, że malowidło wymagało interwencji konserwatorskiej. Głównymi, trudnymi do rozwiązania problemami było utrwalenie wielkich, spudrowanych, osypujących się partii, słabo związanych z podłożem oraz wykonanie dużej, liczącej kilkadziesiąt metrów kwadratowych, rekonstrukcji tego barokowego iluzjonistycznego malowidła, przestrzennie i z dużym rozmachem.

Kościół Św. Krzyża w Jeleniej Górze wzniesiono w latach 1709–1718 na planie krzyża. Część wschodnia jest dwukrotnie dłuższa od pozostałych. Nad skrzyżowaniem naw wznosi się kopuła na żaglach. Nawy przykryte są sklepieniem kolebkowym na gurtach. Bezpośrednio po wzniesieniu kościoła wykonano bardzo prostą, monochromatyczną, linearną dekorację malarzką utrzymaną w tonacji różowo-czerwonej. Obecne, drugie malowidło pokrywa całe sklepienie. Składają się na nie dwie grupy interesujących pod względem ikonograficznym i kolorystycznym fresków. Sklepienie transeptu i kopuły pokrywają malowidła wykonane przez Jana Franciszka Hoffmana. Dominuje

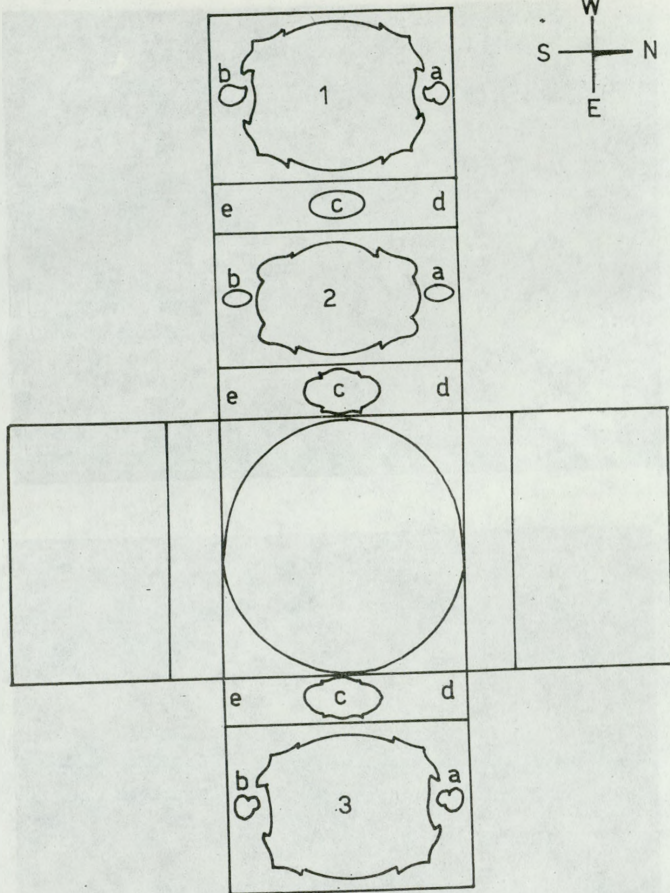
w nich bogata, iluzjonistycznie i z rozmachem namalowana architektura. Nawę główną zdobią freski Feliksa Antoniego Szefflera. Ich trzonem są trzy wielkie, mające po kilkaset metrów kwadratowych każda, sceny figuralne. W przeszle wschodnim znajduje się najokazalsza scena *Adoracji Trójcy Świętej*, za nią przed kopułą przedstawiono *Wniebowstąpienie* a w przeszle zachodnim scenę *Zmartwychwstania* (rys.1).

Główne sceny figuralne otoczone są plastycznie namalowanymi szerokimi ramami. Sceny uzupełniające, w szczytowych partiach gurtów sklepiennych, malowane monochromatycznie, mają formę medalionów otoczonych iluzjonistycznie namalowanymi obramieniami imitującymi elementy architektoniczne i dekorację sztukatorską. Ramy otaczające te medaliony oraz wizerunki aniołów i świętych (umieszczone w dolnych partiach gurtów) malowane są monochromatycznie w szarej tonacji. Tło wszystkich przedstawień stanowią ornamenty o motywach geometrycznych kwiatów, na nim znajdują się putta podtrzymujące girlandy¹.

Malowidła Szefflera zajmujące powierzchnię ok. 984m² wykonane są w technice fresku mokrego, bezpośrednio na zaprawie wapienno-piaskowej. Widoczne są granice „dniówek” i odcisnięty w mokrej zaprawie przeniesiony z kartonów rysunek. Partie nieba malowane są cienko,

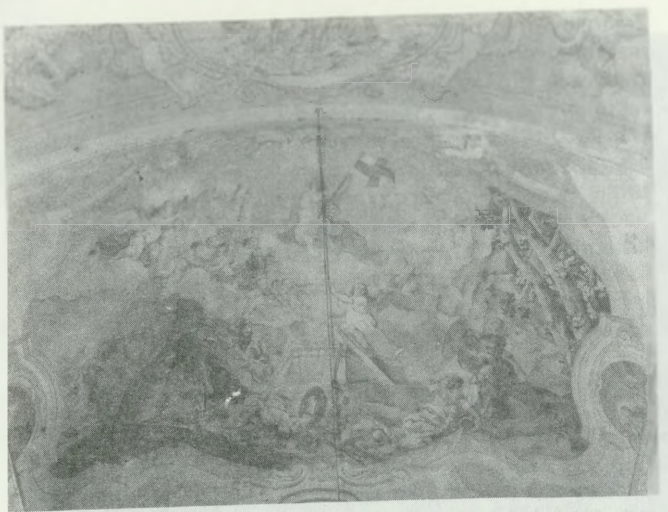
¹ Więcej informacji na temat ikonografii i historii malowideł z kościoła Św. Krzyża w Jeleniej Górze zawiera praca magisterska Ewy Kobylańskiej, napisana pod kierunkiem prof. Mieczysława Złata w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego w 1982 r.





- * Rozmieszczenie malowideł F.A. Schefflera na sklepieniu kościoła Św. Krzyża w Jeleniej Górze
1. *Zmartwychwstanie*: a – Niewierny Tomasz, b – Chrystus ukazujący się św. Marii Magdalenie, c – droga do Emaus, d – św. św. Bartłomiej i Jakub Młodszy, e – św. św. Jan Ewangelista i Mateusz
 2. *Wniebowstąpienie*: a – Rozesłanie apostołów, b – Jezus na tęczy i anioły z trąbami, c – Przemienienie na górze Tabor, d – św. św. Piotr i Paweł, e – św. św. Andrzej i Jakub Starszy
 3. *Adoracja Trójcy Świętej*: a – Abraham witający aniołów, b – Oczyszczenie Izajasza, c – Adoracja imienia Jahwe, d – Anioł ze złożonymi rękami, e – Anioł z rękami na piersiach

laserunkowo, natomiast na szatach i karnacjach farba kładziona jest grubiej, miejscami tworząc impasty. Całość malowana jest lekko i swobodnie, widoczne są pociągnięcia pędzla. Światłocieniowy modelunek i operowanie perspektywą wywołują wrażenie przestrzeni. Medaliony na gurtach i partie ornamentu zostały wykonane techniką mieszaną (fresk mokry wykańczany na sucho farbą o spoiwie organicznym).
Warstwa zaprawy, na której wykonano freski leży na zaprawie pierwotnej pokrytej nasiekami. Na zaprawie pierwotnej widoczne są ślady wcześniejszej, prostej, monochromatycznej dekoracji malarskiej.
Stan zachowania malowidła skłaniał do podjęcia prac konserwatorskich w szerokim zakresie. Występujące zniszczenia – zabrudzenia, spudrowania, złuszczenia, przetarcia, ubytki, przemalowania warstwy malarskiej, zacieki od wody, rozwarstwienia i odspojenia zaprawy od wątku, ubytki zmurzałej zaprawy i wątku ceglanego, niefachowo założone gipsowe kity wymagały rozwiązania wielu trudnych problemów.



2. Scena *Zmartwychwstania* – stan przed konserwacją

2. The Holy Cross Church in Jelenia Góra.
The main nave. The Resurrection by F.A. Scheffler. State prior to conservation

W powstawaniu tych zniszczeń pewną rolę odegrały procesy naturalne, które spowodowały, że całą powierzchnię malowidła pokrywa siatka krakelurów. Wiele zła wyrządziła kondensacja pary wodnej na sklepieniu oraz wysoki poziom wilgotności w kościele dochodzący do 98%. Przyczyniło się to do degradacji spoiwa i spudrowania rozległych partii malowidła. Jednak do najpoważniejszych uszkodzeń – począwszy od zacieków ciągnących się całymi metrami, przez wysolenia, aż do odpadnięcia wielkich płytów zaprawy – doprowadziła woda deszczowa dostająca się przez dziurawy, przez wiele lat nie remontowany dach. W miejscach tych nastąpił rozwój mikroorganizmów, głównie kilku gatunków grzybów. Szersze pęknięcia zaprawy i jej odspojenia spowodowało niewielkie osiadanie kościoła. Kurz i sadza ze świec oraz spaliny z istniejącego przed wojną systemu ogrzewania były przyczyną zabrudzenia powierzchni malowidła.



3. Scena *Zmartwychwstania*, medalion po stronie północnej przed konserwacją. Widoczne rozległe zasolenia i zabielenia warstwy malarskiej, ubytki, odstawania, spudrowania warstwy malarskiej i zaprawy

3. The Holy Cross Church in Jelenia Góra.
The main nave. The Resurrection. Medallion on the north side. State prior to conservation. Visible extensive salination and whitening of the painting, losses, detachment and powdering of paint and plaster

Zastosowanie podczas poprzednich konserwacji (ostatnia na początku XX w.) nietrwałych farb, niestaranne założenie gipsowych kitów i wykonanie niefortunnnych rekonstrukcji popsulo malowidło.

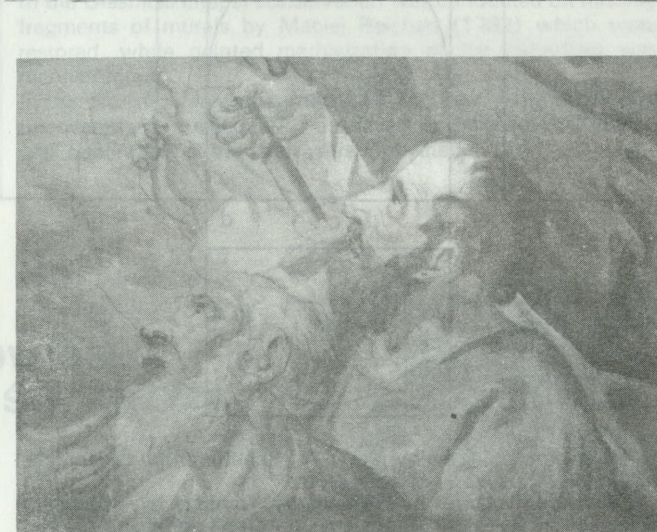
Najbardziej zniszczone fragmenty malowidła znajdowały się na stronie południowej sceny *Wniebowstąpienia* i przy furcie w scenie *Zmartwychwstania* (fot.3). W tych partiach wiele metrów kwadratowych malowidła uległo całkowitemu zniszczeniu, albo stało się nieczytelne. Partie w kolorze ugrowym, ciemnoniebieskim, zielonym, umbry, jasnozielone tła na gurtach uległy spudrowaniu lub złuszczeniu na prawie całej swej powierzchni. W tych miejscach nastąpiła degradacja spoiwa i każde dotknięcie warstwy malarskiej powodowało jej ubytki.

Z inicjatywą ratowania tych malowideł wystąpiła mgr Jadwiga Skibińska, ówczesny wojewódzki konserwator zabytków w Jeleniej Górze, zlecając przeprowadzenie prac konserwatorskich. Ich program przewidywał pełną konserwację techniczną – oczyszczenie malowidła, wzmocnienie struktury zaprawy, założenie kitów, utwalenie malowidła oraz pełną konserwację estetyczną – punktowanie i rekonstrukcję w miejscach ubytków warstwy malarskiej.

Malowidło wstępnie oczyszczono z kurzu i pajęczyn miękkim pędzlem. Miejsca spudrowane przedmuchało gumową gruszką i pozostawiono do utwalenia. Dobrze zachowane części malowidła oczyszczono gumą chlebową. Następnie przystąpiono do niezwykle skomplikowanego i trudnego zabiegu utwalenia spudrowanych partii warstwy malarskiej. Po przeprowadzeniu prób wybrano do utwalenia najbardziej osypujących się partii malowidła 1,5–3% roztwór POW–Winacet R50 w metanolu i acetonie (1:1), który najlepiej „przyklejał” łuszczyki i drobiny farby, przy niewielkich uszkodzeniach warstwy malarskiej. W partiach lepiej zachowanych zastosowano 2% roztwór Paraloidu B–72 w toluenie. Ze względu na bardzo zły stan zachowania warunkiem przystąpienia do kolejnych zabiegów było utwalenie niektórych fragmentów malowidła. W pierwszej fazie prac naniesiono rozpylaczem, z pewnej odległości – aby nie zdmuchnąć spudrowanej warstwy malarskiej – 1,5% roztwór POW–Winacet R50 w metanolu. Następnie delikatnie topowano tamponem z waty pokrytym folią, w celu „przeprasowania” odstających łuszczyków do podłoża. Zabieg ten powtarzano wielokrotnie i sprawdzano jego skuteczność przez kilka lat. Części malowidła nie wymagające utwalenia chroniono przed działaniem rozpylacza osłaniając je szablonami z kartonu. Występujące czasem po tym zabiegu zabłyszczania usuwano tamponami z metanolem lub acetonem.

Po wstępnym utwaleniu fragmenty wymagające dalszego utwalenia nasączano powtórnie tym samym roztworem za pomocą strzykawki, co pozwalało na precyzyjniejsze rozłożenie impregnatu i uniknięcie zabłyszczzeń. Różne fragmenty malowidła wykazywały bardzo zróżnicowaną chłonność. Na dobrze zachowanym fresku mokrym już niewielka ilość impregnatu wywoływała zabłyszczania, natomiast prawidłowe utwalenie znajdujących się obok spudrowanych fragmentów wymagało kilkakrotnego nanoszenia roztworu, który był natychmiast wchłaniany.

Partie mniej spudrowane utwalano kilkakrotnie nanosząc roztwór Paraloidu B–72 w toluenie strzykawką lub miękkim włosowym pędzlem. Ewentualne zabłyszczania usuwano tamponami z tolueniem. Po utwaleniu spudrowanych partii malowidła, w pobliżu których wcześniejsze wykonywanie innych zabiegów było niemożliwe ze



4. Scena *Wniebowstąpienia*: A – stan przed konserwacją. Widoczne liczne drobne ubytki i rozbielenia warstwy malarskiej; B – w trakcie konserwacji. Widoczne punktowania warstwy malarskiej

4. The Holy Cross Church in Jelenia Góra.

The main nave. The Ascension. F.A. Scheffler.

A/ State prior to conservation. Visible numerous small losses and whitening of paint.

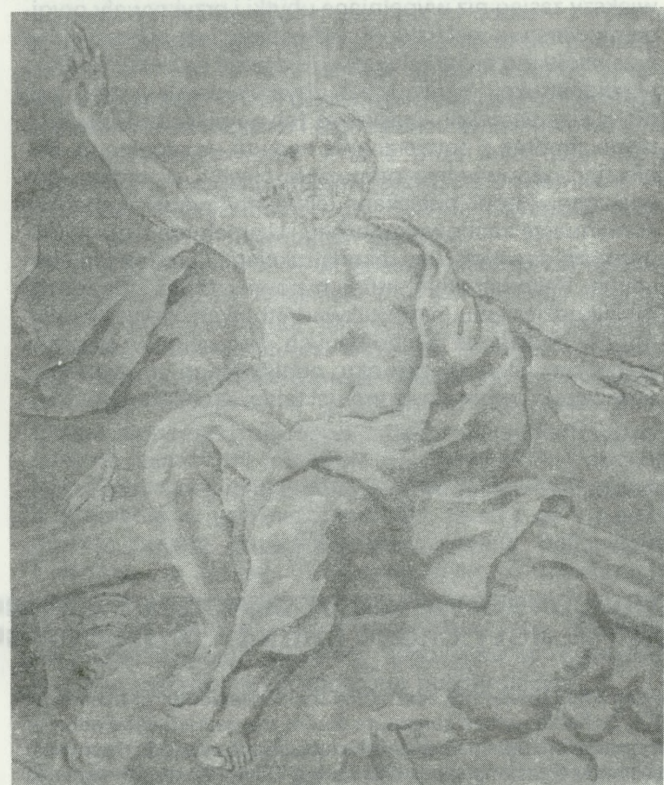
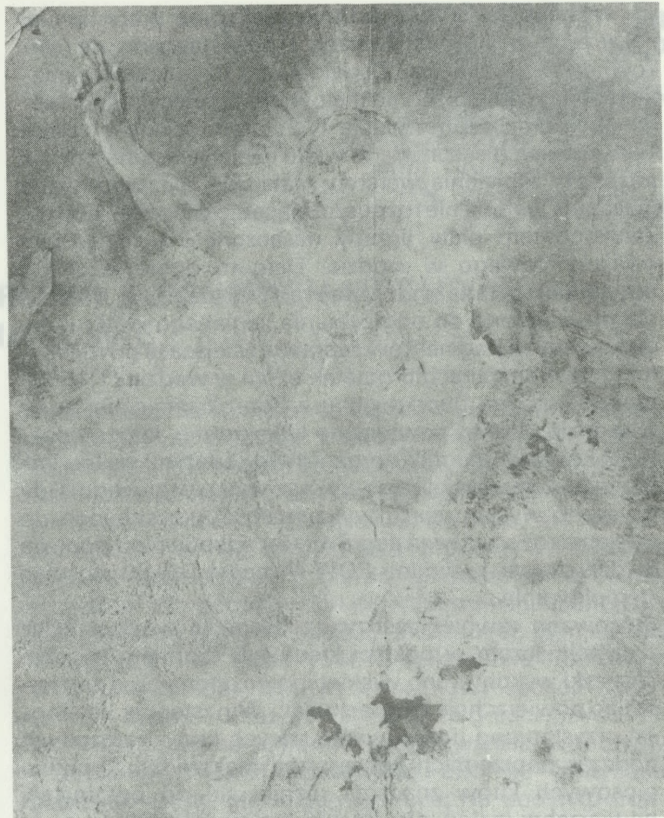
B/ In the course of conservation. Visible spots of point,

względu na osypywanie się warstwy malarskiej, przystąpiono do dalszego oczyszczania gumą chlebową. Wykonano również próby mycia dobrze zachowanych części malowidła (niebo, szare obramienia scen, medaliony towarzyszące głównym przedstawieniom) przegotowaną wodą z niewielkim dodatkiem detergentu, następnie malowidło kilkakrotnie zmywano przegotowaną wodą i osuszano. Zaobserwowano nierównomierne działania roztworu na różnych fragmentach malowidła i występowanie niewielkich zabielen. Następnie wypróbowano wodny roztwór dwuwęglanu amonowego z metylocelulozą. Najlepsze efekty uzyskano nanosząc roztwór rozpylaczem i po kilku minutach zmywając go z powierzchni malowidła przegotowaną wodą. W zależności od stopnia zabrudzenia zmieniano stężenie roztworu od 1,5 do 0,5% metylocelulozy. Szerokie, ciemne od kurzu krakelury, przeszkadzające w odbiorze malowidła, stworzyły trudny do rozwiązania problem. Woda z detergentem, co prawda, usuwała znaczną część zanieczyszczeń, jednak powodowała rozjaśnienia i zabielenia warstwy malarskiej. Użycie

rozpuszczalników organicznych nie przyniosło pożądanych rezultatów. Najlepsze efekty osiągnięto myjąc je wodnym roztworem dwuwęglanu amonowego z metylocelulozą. W najszerszych krakelurach założono rzadki kit wapienno-piaskowy lub pobiałę wapienną, posługując się strzykawką lekarską. Umożliwiło to dokładne wypełnianie szczelin i ograniczenie zachodzenia kitu na warstwę malarską. Przed całkowitym wyschnięciem kitu jego nadmiar usuwano z powierzchni malowidła gumą klejową. Metoda ta okazała się bardzo dobra do zakładania precyzyjnych kitów w małych i wąskich ubytkach zaprawy. Szczególnie dużo problemów stwarzały wielkie powierzchnie zniszczone przez przeciekającą z dachu wodę, gdzie warstwa malarska prawie zupełnie się nie zachowała, a warstwy spodnie uległy daleko posuniętej destrukcji. Konieczność zachowania nawet najmniejszych śladów polichromii mogących umożliwić rekonstrukcję, zmuszała do szczególnej ostrożności. Różnorodność uszkodzeń w tych partiach i ich szeroki zasięg spowodowały konieczność wprowadzenia zmian w tradycyjnym programie konserwatorskim. Zasięg działania wody w tych miejscach ukazały zabieleńca warstwy malarskiej. Często rozkład białych plam pokrywał się z rozmieszczeniem nasieków w spodniej warstwie zaprawy. Zabieleńcom towarzyszyły wykwity soli osiągające w niektórych miejscach kilkanaście milimetrów grubości. Czasami wysolenia były przyczyną odrywania się warstwy malarskiej od podłoża, która po dotknięciu odpadała.

Na dużej powierzchni nie zachowały się nawet fragmenty tej warstwy, natomiast w zdegradowanej zaprawie można było jeszcze dostrzec ślady wgniecionego rysunku. W niektórych miejscach, gdzie wcześniej występował ornament, wystąpiło ciekawe zjawisko. W zależności od rozłożenia kolorów, zaprawa pod nimi w różnym stopniu ulegała destrukcji, tworząc płytki relief ukazujący rysunek ornamentu, mimo całkowitego braku warstwy malarskiej. Zaprawa w miejscach najbardziej narażonych na działanie wody uległa degradacji, tracąc swą wytrzymałość. Nastąpiły jej rozwarstwienia, odkształcenia i odspojenia od również zmuszałego wątku ceglanego (fot.3).

Jednym z większych problemów było ustalenie kolejności wykonywania zabiegów konserwatorskich w tych partiach. W miejscach, w których stan malowidła to umożliwił, delikatnie oczyszczono jego powierzchnię z kurzu, pajęczyn i wykwitów soli. Następnie przystąpiono do przyklejania do podłoża wiszących i odstających fragmentów warstwy malarskiej (fot.5a). Nanoszono strzykawką na ścianę i wewnętrzną stronę odspojonego płata roztwór POW-Winacet R-50 w metanolu i acetonie (1:1). Zazwyczaj po naniesieniu roztworu warstwa malarska osiadała na podłożu, czasem jednak konieczne było delikatne dociśnięcie jej miękkim pędzlem. Następnie przystąpiono do wstępnej impregnacji zdegradowanej zaprawy. Użyto 1% roztwór Paraloidu w toluenie. Impregnat ten dobrze penetrował, przesączając zaprawę i zmuszając partie ceglanego wątku w całej ich grubości. Niska procentowość roztworu spowodowała niezaklejenie porów zaprawy, co umożliwiło wykonanie zabiegu odsalania i późniejsze kolejne impregnacje. Wstępna impregnacja zaprawy wzmocniła ją na tyle, że można było założyć opaski z zaprawy wapienno-piaskowej. Odspojone, wiszące płyty zaprawy trzeba było w czasie impregnacji podpierać stemplami, gdyż groziła odpadnięciem. Wcześniej pomiędzy płytę i ścianę наносzono 2-5% roztwór POW-Winacet R-50 w metanolu. Po tych pracach zabezpieczających możliwe stało się wykonanie zabiegów odsalania. Usunięto mechanicznie wykwity soli, a następnie w miejscach



5. Scena *Wniebowstąpienia*: fragment medalionu po stronie południowej: A – stan przed konserwacją. Widoczne duże ubytki warstwy malarskiej, odstawanie jej fragmentów od podłoża, rozległe wykwity soli i rozbielenia; B – stan po konserwacji. Rekonstrukcja zniszczonych partii malowidła.

5. The Holy Cross Church in Jelenia Góra.
The main nave. The Ascension. F.A Scheffler. Fragment of the medallion on the south side. A/ State prior to conservation. Visible considerable losses of paint, detachment of its fragments from the base, extensive salt. B/ After conservation. Reconstruction of damaged parts of the painting.

ich występowania wielokrotnie zakładano płyty ligniny nasączone wodą destylowaną i pozostawiano do całkowitego wyschnięcia. Zlikwidowało to całkowicie migrację soli na powierzchnię malowidła. Skuteczność zabiegu potwierdziły obserwacje tych partii ściany w ciągu kilku kolejnych sezonów. W wielu miejscach nadal jednak pozostały zabielenia warstwy malarskiej, spowodowane przez sole wapnia nie rozpuszczające się w czystej wodzie. Założono tam płyty ligniny nasączone 1% roztworem kwasu octowego w wodzie. Dało to dobre rezultaty, uczyniając słabo widoczną warstwę malarską. Następnie przystąpiono do odgrzybienia ceglanego wątku i zatakowanych fragmentów zaprawy. Miejsca te powleczono roztworem parachlorometakrezolu w wodzie (1:1500) oraz roztworem fluorku glinu z fluorokrzemianem sodu w wodzie. Zabieg powtarzano kilkakrotnie, raz na dobę. Po zlikwidowaniu mikroorganizmów kontynuowano impregnację zmurszałej zaprawy oraz wątku ceglanego. Gdy uzyskano wystarczającą wytrzymałość, przystąpiono do sklejenia rozwarstwień zaprawy i jej odspojeń od podłoża 5–20% dyspersją wodną POW–Winacet DP–50 stosując stemplowanie.

Stosowano również zastrzyki z dyspersji wodnej POW z wypełniaczem w postaci kredy lub drobnego piasku. Zastrzyki wykonywano wieloetapowo, stopniowo zmniejszając powierzchnię rozwarstwień. W następnej kolejności przystąpiono do usuwania starych kitów założonych podczas poprzednich konserwacji malowideł. Struktura gipsowych kitów znacznie różniła się od oryginalnej powierzchni malowidła. W wielu miejscach kity te miały większy zasięg niż wypełniane ubytki i przykrywały oryginalną warstwę malarską. Przed usunięciem większych łat przerysowano przez kalkę znajdujące się na nich fragmenty rekonstrukcji. W miejscach ubytków zaprawy założono nowe kity wapienno-piaskowe. Ich powierzchnię opracowano zgodnie z powierzchnią narzutu oryginalnego, dobierając odpowiednią granulację piasku. W mokrej powierzchni kitów odciskano elementy rysunku, będące kontynuacją zachowanego rytmu. Uzupełniono go posługując się dawniejszymi rekonstrukcjami i projektami obecnymi. Rekonstrukcje, których powierzchnia dochodziła do kilkudziesięciu metrów kwadratowych, opracowywano na podstawie zachowanych fragmentów warstwy malarskiej, śladów rysunku odcisniętego w zaprawie, analizy porównawczej z innymi lepiej zachowanymi frag-

mentami malowidła. Bardzo pomocne okazały się archiwalne zdjęcia z przełomu wieków, choć intencją ich wykonania nie było dokumentowanie malowideł, a tylko przedstawienie ogólnego wyglądu wnętrza kościoła.

W związku z tym fragmenty zdjęć trzeba było znacznie powiększać i przekształcać. Uzyskany obraz nie był dobrej jakości, jednak w zestawieniu z wcześniej wymienionymi źródłami informacji umożliwił wykonanie wiarygodnej i dobrej rekonstrukcji zniszczonej partii malowidła (fot.5b). Ubytki warstwy malarskiej i rekonstrukcje wypunktowano kropką na podlawowaniu (fot.4b). Umożliwia to przy szczegółowym oglądaniu łatwe odróżnienie uzupełnień od oryginału. Do punktowania użyto pigmentów do fresku firmy Talens, a jako spoiwa 2% roztworu Paraloidu B–72 w toluenie. Przebieg prac został udokumentowany. Wykonano ok. 330 zdjęć czarno-białych 18x24 cm i ok. 280 przeźroczy barwnych 24x36 mm. Inwentaryzacja z naniesionym stanem zachowania malowidła i wykonanymi zabiegami konserwatorskimi składa się z 42 rysunków formatu 70x100 cm. Wykonano również badania chemiczne próbek pigmentów i zapraw oraz badania mikrobiologiczne.

Prace konserwatorskie przy barokowych malowidłach Feliksa Antoniego Schefflera prowadzone były od 1982 r. do października 1989 r.² Ta krótka relacja nie oddaje w pełni ogromu pracy włożonej w konserwowanie 1000 m² malowidła ani złożoności problemów konserwatorskich, które wystąpiły w trakcie prowadzonych prac. Zadowolający wydaje się fakt, że przez ostatnie lata nie zaobserwowano ponownych wykwitów soli (pomimo zainstalowania w kościele centralnego ogrzewania, co miało wpływ na zmianę wilgotności) ani ściemnienia punktowań warstwy malarskiej. Rekonstrukcję kilkudziesięciometrowych partii tych znakomicie, z rozmachem i lekkością malowanych barokowych fresków — uznaje się za udaną.

*mgr Grażyna Schulze-Głazik
Wydział Konserwacji Dzieł Sztuki
ASP—KraKów*

² Dokumentacja oraz opis prac konserwatorskich znajdują się w Archiwum Urzędu Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Jeleniej Górze i u wykonawcy.

THE CONSERVATION OF BAROQUE PAINTINGS BY FELIKS ANTONI SCHEFFLER IN THE HOLY CROSS CHURCH IN JELENIA GÓRA

From 1982 the author conducted the conservation of frescos by F.A. Scheffler which constitute part of the painted decoration of the church in Jelenia Góra. The compositions include three main scenes and accompanying depictions. The western span contains the first part of the Resurrection series, while the scene behind the copula shows the Ascension. The last painting is located in the eastern span and portrays the Adoration of the Holy Trinity. All told, these compositions cover some 984sq metres and were executed with the technique of the damp fresco, directly onto the plaster. The damages of the object included dirt, powdering, flaking, rubbing, losses, repainted coats of paint, salination, water-produced smudges, destratification and the detachment of the plaster from the base, missing parts of rotten plaster and brick base as well as unprofessionally placed plaster putty. The

programe foresaw full technical and aesthetic conservation. The painting was cleaned of all impurities and dust with bread erasers. Parts of the fresco were washed with a solution of bicarbonate of ammonium and methyl cellulose. The painting was grounded with a 2–3 per cent solution of POW–Winacet R–50 in methanol, and a 2–3 per cent solution of Paraloid B–72 in toluene. Injections were made of 3–25 per cent solution of POW–Winacet D–50 in water. Desalination involved pads of tissue paper soaked in distilled water. The old plaster putties were removed and losses in the plaster supplemented. The painting layer was reconstructed and Telens powder pigments were applied together with binding material. The conservation work which was completed in 1989, is documented with black-and-white photographs, colour slides and an inventory of diagrams.