

Paulina Chyłka

Konserwacja ołtarzyka domowego i rzeźby św. Stanisława – eksponatów Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Rocznik Muzeum "Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie" 4, 238-253

2016

Artykuł został 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.

Konserwacja ołtarzyka domowego i rzeźby św. Stanisława – eksponatów Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Paulina Chyłka

Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Prace konserwatorskie prowadzone w muzealnej pracowni przy dwóch obiektach z drewna polichromowanego dały impuls do powstania artykułu, który ma na celu przybliżenie zarówno historii eksponatów, jak również przebiegu prac konserwatorskich oraz problemów, z jakimi należało się zmierzyć w trakcie prac.

Opis oraz technika wykonania ołtarzyka domowego

Na początku roku w ramach prac remontowych w jednej z chałup posadowionych w Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” do pracowni trafił ołtarzyk domowy (GPE-2675), którego forma była stosunkowo rzadko spotykanym przykładem wyznaczania przestrzeni sakralnej w domu, czyli miejsca, gdzie rodzina gromadziła się na wspólnej modlitwie, co w naturalny sposób miało umacniać religijność domowników.

Eksponat ten jest niezwykle interesującym zabytkiem ze względu na swoją budowę będącą uproszczoną miniaturą ołtarza kościelnego. Z uwagi na styl wykonania potocznie nazwany był *ramką śląską*¹.

■ 1 M. Stanielewicz, *Katalog wystawy „Przecudne zjawisko ramki śląskiej” w Domku Miedziorytnika we Wrocławiu*, Wrocław 2014. Organizator wystawy opisał „zjawisko ramki śląskiej”, będące swoistym stylem dekoracyjnym występującym na terenie całego

Ołtarzyk zbudowany jest z podstawy w formie skrzyni, zdobionej zdwojoną bordiurą, tworzącą trzy prostokątne płyciny wyklejone czerwonym materiałem skóropodobnym. Na niej ustawiona jest nadstawa składająca się z trzech wież płaskich, każda zwieńczona krzyżem osadzonym na kuli oraz wystającej niszy przeznaczonej na figurkę świętą. Wnęka wyklejona kremową tapetą winylową z pionowymi pasami dekoracji florystycznej w kolorze brązu, nakryta dachem dwuspadowym, zwieńczonym większym od pozostałych krzyżem na kuli. Zarówno po bokach niszy, jak i nad nią umieszczono jedenaście oleodruków przedstawiających świętych. Po lewej stronie: Matka Boska Częstochowska, św. Stanisław Biskup Męczennik



Fot. 1. Ołtarzyk przed konserwacją

Źródło: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Śląska, w okresie poprzedzającym I wojnę światową do ok. 1945 r., z którego pochodził najmłodszy obiekt, jaki znalazł. *Ramka śląska* jest nazwą potoczną, określającą dekoracje elementów użytkowych, polegającą na warstwowym mocowaniu coraz to mniejszych listewek charakterystycznie profilowanych w kształcie *wilczych zębów*. Każdy przedmiot był niepowtarzalny, wykonywany ręcznie z materiałów powszechnie dostępnych – najczęściej wykorzystywano do tego drewno egzotyczne pochodzące ze skrzynek po wyrobach tytoniowych – na odwrociach tych listewek widoczne są często fragmenty, a nawet całe napisy firmowe. Ramki, krzyże, szkatułki oraz inne przedmioty wykonane w stylu *ramki śląskiej* najczęściej wykańczano farbą olejną bądź lakierem pozłotniczym.

z Piotrowinem, św. Stanisław Kostka, św. Zofia z córkami oraz św. Antoni. Po prawej: św. Józef, Przemienienie Pana Jezusa, św. Anna, św. Franciszek, św. Elżbieta. Natomiast na środku, nad niszą, umieszczono Pamiątkę św. Misji. Oleodruki zostały przyklejone do podłoża i osłonięte szybkami mocowanymi za pomocą dekoracyjnie wycinanych listewek, tworzących ramki dla każdego obrazka.

Po bokach centralnie zlokalizowanego obrazka znajdują się dwie płytki wyściełane materiałem, tworzące mały tryptyk, pod nimi – dostawione do spadów daszku – dwie trójkątne płycinki.

Całość ołtarzyka bogato zdobiona dekoracyjnie nacinanymi listewkami w formie ornamentu zygzakowatego, montowanymi małymi gwoździkami, przez co tworzą wielowarstwową strukturę schodkową. Wszystko wykonane jest z najwyższą starannością i dokładnie dopasowane. Płytki wyściełane czerwonym materiałem skóropodobnym. Całość utrzymano w kolorach: złota, srebra, zieleni i czerwieni.

Dokładna data powstania ołtarzyka oraz autor są nieznane. Obiekt w przybliżeniu datowany jest na początek XX wieku². W Muzeum został włączony do ekspozycji jako element wyposażenia wnętrza XIX-wiecznej chałupy zrębowej ze wsi Krasowy, obecnej dzielnicy Mysłowic. Ołtarzyk eksponowany jest na komodzie w tzw. izbie *paradnej*, znajdującej się po lewej stronie od wejścia.

Stan zachowania

Po przeniesieniu obiektu do pracowni jego ogólny stan był dobry. Konstrukcyjnie zadowolający – obiekt nie był zainfekowany biologicznie, a na całej powierzchni zauważono zaledwie kilka otworów wylotowych po owadach. Drewno tylnej ściany, stanowiącej główny trzon utrzymujący konstrukcję, było rozeschnięte przez co powstały szpary widoczne w niszy ołtarzyka. Nie stwierdzono jednak pęknięć w innych miejscach. Struktura drewna znajdowała się w dobrym stanie – rozeschnięcie spowodowało większą kruchość i łamliwość elementów składowych, jednak nie wymagały one dodatkowych prac wzmacniających. Zauważono drobne uszkodzenia mechaniczne – odłamany jeden szpic z wieżyczek oraz pęknięcia listewek. Elementy stalowe – skorodowane gwoździe i trzpienie – wymagały wymiany.

Stan estetyczny obiektu był niezadawalający – zabrudzenie powierzchni, kurz, pył i pajęczyny na polichromii. Stwierdzono również liczne odspojenia materiału skóropodobnego odsłaniające klej bądź oryginalny zniszczony materiał. Podobnie w przypadku tapety winylowej w niszy, która była poźółkła, miejscami odspojona od podłoża, odsłaniała też oryginalną, silnie zdegradowaną tapetę papierową. Widoczne było zmatowienie oraz silne zabrudzenie lakieru pozłotniczego. Przemalowania materiału wyściełającego płyciny okalające otwór niszy zieloną farbą olejną spowodowały zatarcie zarówno koloru, jak i faktury tkaniny.

Pierwotnym celem prac konserwatorskich było oczyszczenie oraz drobne reperacje odspojonych fragmentów materiałów: skaju i tapety. Jednocześnie, ze względu na rodzaj oraz stałe miejsce ekspozycji, założono profilaktycznie zabezpieczenie obiektu przed degradacją przede wszystkim biologiczną. Jednakże po dostarczeniu obiektu do pracowni zmieniono zakres prac, których głównym celem było przywrócenie pierwotnych wartości estetycznych eksponatu.

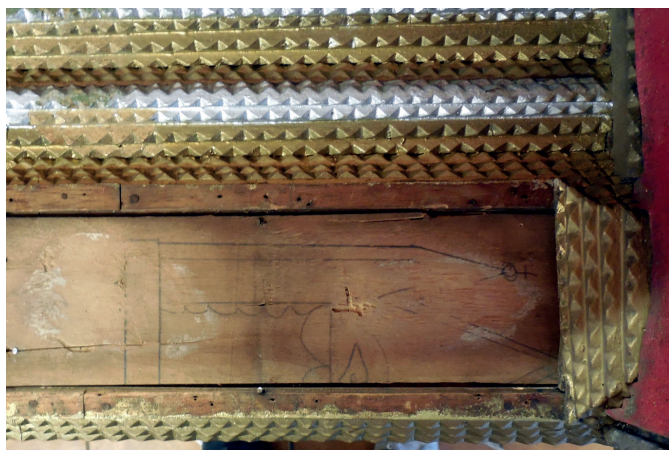
Konserwacja drewna polichromowanego, oleodruków oraz rekonstrukcja tapety

Obiekt oczyszczono z powierzchniowych zabrudzeń za pomocą miękkich szczotek i pędzli oraz lekko zwilżonej szmatki. Zdemontowano dekoracyjne listewki i szybki osłaniające oleodruki, a następnie przystąpiono do odklejenia samych obrazków. Oleodruki pierwotnie przyklejone były do podłoża drewnianego w większości na klej mączny, jednak niektóre, najprawdopodobniej w przeszłości odspojone, umocowano na niezidentyfikowany klej syntetyczny, co przysporzyło znacznych trudności w ich demontażu. Na deseczce, do której przyklejone były obrazki, znajdował się fragment szkicu projektowego ołtarzyka, który ujawnił się po odklejeniu oleodruków. Natomiast pod jednym z odspojonych materiałów skóropodobnych odnaleziono fragment dobrze zachowanego pierwotnego materiału, co dało impuls do dalszych poszukiwań.

Wykonana stratygrafia warstw malarskich i pozłotniczych ukazała pierwotną kolorystykę ołtarzyka, która z czasem została zmieniona. Tymczasem zdjęcie odspojonej tapety winylowej ujawniło mocno zniszczoną, ale z czytelnym oryginalnym secesyjnym wzorem florystycznym, tapetę papierową zdobiącą wnękę kapliczki.

W wyniku dokonanych odkryć podjęto decyzję o usunięciu wtórnych przemalowań ołtarzyka, przywróceniu materiału zdobiącego płycinki

zbliżonego do oryginału oraz odtworzeniu tapety papierowej. Od tego momentu prace podzielone zostały na trzy części często prowadzone równolegle: konserwację drewnianego polichromowanego korpusu, polegającą głównie na usunięciu wtórnych warstw malarskich i rekonstrukcji polichromii, odtworzenie tapety oraz konserwację oleodruków.



Fot. 2. Ołtarzyk w trakcie konserwacji – rys projektowy ołtarzyka

Źródło: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Ze względu na brak informacji o pierwotnej technice zdobniczej oraz późniejszych zmianach zdecydowano się na żmudne i bardzo czasochłonne mechaniczne odsłonięcie pierwotnej warstwy malarskiej za pomocą skalpeli. Po zakończeniu usuwania wtórnych warstw malarskich znajdujących się na drewnie przystąpiono do uzupełniania drobnych ubytków – odtworzono w drewnie brakujący fragment wieżyczki.

Równocześnie przystąpiono do konserwacji oleodruków – wstępnie przeczyszczono je benzyną ekstrakcyjną oraz zwilżono wodą, a następnie wyprostowano na stole dublażowym. Po wyprostowaniu, w celu rozprężenia papieru oraz wypłukania zanieczyszczeń, które wniknęły w strukturę papieru, przystąpiono do właściwego oczyszczania obrazków w kąpieli wodnej. Oleodruki trzykrotnie zanurzane były w wodzie destylowanej na około 10 minut (pod ścisłą obserwacją w celu natychmiastowego zatrzymania ewentualnych uszkodzeń – odspojenia farby). Następnie umieszczono je na stole dublażowym i powoli suszono w niskiej temperaturze. Oleodruki doczyszczono chemicznie 1,5% roztworem wody utlenionej oraz mechanicznie – gumką chlebową.



Fot. 3. Ołtarzyk po usunięciu wtórnych warstw malarskich oraz demontażu części elementów dekoracyjnych

Źródło: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

W celu dobrania odpowiednich barw do rekonstrukcji malatury wykonano próby kolorystyczne. Było to dość trudne zadanie ze względu na charakter odkrytej farby – mianowicie zieleni metalicznej, najprawdopodobniej samodzielnie wykonanej mieszanki farby z drobkami złota. Brak gotowej farby tego typu na rynku spowodował, że przystąpiono do samodzielnego jej sporządzenia. Mieszano rozmaite odcienie zieleni z różnymi typami złota proszkowego. Równocześnie na kalkę techniczną skopiowano zachowane fragmenty wzoru florystycznego z tapety oraz wykonano próbki do rekonstrukcji tapety papierowej, zarówno kilka przykładów kolorystycznych bazy – tła, jak i różnych technik naniesienia wzoru i kolorów motywu florystycznego, żeby otrzymać efekt najbardziej zbliżony do zachowanych fragmentów oryginału. Papier barwiono ręcznie rozcieńczonymi w wodzie barwnikami temperowymi nanoszonymi pędzlem, następnie suszono na stole dublażowym w celu przyspieszenia procesu barwienia oraz uniknięcia deformacji papieru. Farbę наносzono laserunkowo, w kilku warstwach do momentu otrzymania satysfakcjonującego kryjącego, równomiernego koloru.

Jednocześnie szukano jak najbardziej zbliżonej do oryginału tkaniny. Po dobraniu pasującego zarówno ze względu na fakturę, jak i kolor

materiału przystąpiono do demontażu kolejnych elementów dekoracyjnych, pod które wklejony był oryginalny aksamit. Usunięto odspojone kawałki materiału, pozostawiając jednak te dobrze przyklejone, jako tzw. *świadki*. Usunięto resztki kleju i przystąpiono do montowania nowych fragmentów tkaniny. Po przyklejeniu materiał dociśnięto listewkami i ściszkami, żeby jak najlepiej przywarł do podłoża. Przed montażem dekoracyjnych elementów drewnianych podklejono istniejące pęknięcia, a ubytki uzupełniono kitem drzewnym. Listewki mocowano nowymi gwoździkami miedzianymi, wykorzystując istniejące już otwory.



Fot. 4. Przyklejanie materiału

Źródło: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

W trakcie demontażu listewek na niektórych odwrociach odkryto fragmenty wzorów najczęściej roślinnych oraz logotypów najprawdopodobniej firm tytoniowych, które zostały przeniesione na kartkę oraz sfotografowane przed ponownym montażem.

Po przyklejeniu materiału oraz montażu drewnianych elementów dekoracyjnych przystąpiono do rekonstrukcji pozłoty – wybrano pastę pozłotniczą firmy Goldfinger *green gold* i *sovereign gold* w proporcjach 1:1 rozrzedzonych w terpentynie oraz mieszankę kilku odcieni zieleni farb olejnych z perłowym złotem w proszku.

Po zamocowaniu materiału, złożeniu elementów drewnianych i rekonstrukcji polichromii przystąpiono do barwienia papieru na tapetę i zrekonstruowania wzoru florystycznego. Na papier przeniesiono najpierw wzór z kalki, jej tył pokryto suchymi pastelami – białym i niebieskim – w zależności od odbijanego fragmentu, a następnie już na papierze poprawiono odbitkę kredkami akwarelowymi. Całość zabezpieczono fiksatywą w sprayu.



Fot. 5. Fragments logotypów z wtórnie wykorzystanych materiałów drewnianych

Źródło: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”



Fot. 6. Konserwacja polichromii

Źródło: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Oleodruki poddano fumigacji w komorze, a następnie przystąpiono do ich konserwacji. Podklejono rozdarcia papieru³, po czym obrazki zdublowano na bibułkę japońską⁴. Ubytki uzupełniono kitem klejowo-kredowym. Następnie przystąpiono do scalania ubytków oraz delikatnego podmalowania zacieków i zabrudzeń, których nie udało się usunąć gotowymi farbami temperowymi. W ramach kolejnych działań całość zabezpieczono

■ 3 Polialkohol winylu.

4 Jw.

werniksem błyszczącym w sprayu. Jednocześnie zdecydowano, że zmienne warunki, nieregulowana wilgoć i temperatura oraz możliwość zalania stanowią zbyt duże zagrożenie dla stanu oryginałów. W związku z powyższym podjęto decyzję, aby wykonać kopię oleodruków, które umieszczono w kapliczce. Oryginały obrazków natomiast zabezpieczono z zachowaniem wszelkich środków ostrożności i bezpieczeństwa oraz zasad niezbędnych dla właściwego przechowywania papieru.

Ze względu na rozeschnięcie drewna i powstanie szpar w tylnej ścianie nisz postanowiono wykonać ściankę ze sklejki, którą zamontowano bez użycia kleju, zachowując jednocześnie fragment oryginalnej tapety, ukryty pod nią jako *świadek*.



Fot. 7. Ołtarzyk po konserwacji

Źródło: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

W celu wyboru najlepszego spoiwa do przyklejenia tapety w niszy wykonano trzy próby z użyciem klejów: do tapet, poliwinylowego i skórnegogo. Ze względu na materiał, z którego wykonano tapetę, oraz jego dużą chłonność wilgoci, zdecydowano się na klej poliwinylowy, który pozwolił uniknąć deformacji papieru podczas montażu.

Zakończeniem prac konserwatorskich przy obiekcie było zamontowanie kopii oleodruków. Zdecydowano się na metodę bezklejową. Na drewniane podłoże dopasowano wcześniej wyciętą tekturę bezkwasową, na której umieszczono oleodruki przykryte folią silikonową, następnie dociśnięte szybką oraz drewnianymi listewkami dekoracyjnymi.



Fot. 8. Ołtarzyk domowy na ekspozycji muzealnej

Fot. A. Kreis

Opis oraz technika wykonania rzeźby św. Stanisława

Drugim eksponatem, który stanowi przedmiot rozważań w niniejszym artykule, jest ludowa rzeźba św. Stanisława Biskupa i Męczennika ze Szczepanowic (GPE-3529) datowana na XVIII wiek, wykonana z drewna olchowego. Jest to wolnostojąca drewniana niepełnoplastyczna rzeźba polichromowana przedstawiająca frontalnie, w pozie wertykalnej, biskupa krakowskiego św. Stanisława ze Szczepanowa ze wskrzeszonym Piotrem Strzemieńczykiem z Janiszewa, zwanym Piotrowinem. Rzeźba pochodzi z kościoła w Gierałtowicach, bardzo prawdopodobne, że pierwotnie była ołtarzową – o czym mogą świadczyć lekko zaburzone proporcje, rozbudowane ramiona, duże dłonie, niewielkie stopy, których i tak nie byłoby widać, oraz „lewitujący” Piotrowin. Cechy te wskazują na ustawienie obiektu na znacznej wysokości.

Św. Stanisław został przedstawiony w pozie wertykalnej z wystawionymi do przodu dłońmi. Klęczący u jego boku, modlący się Piotrowin lewe ramię wyciąga w górę w kierunku biskupa.

Święty ukazany został w stroju biskupim: w sutannie, z białą komżą wykończoną złotą lamówką wokół szyi oraz złotą koronką u dołu. Na ramionach ma narzucony bordowo-brązowy płaszcz z czerwoną wyściółką, zdobiony srebrno-złotą lamówką wysadzaną kamieniami szlachetnymi osadzonymi naprzemiennie: rubinem, szmaragdem oraz szafirem. Płaszcz zapinany jest na piersi złotą spinką. Spod sutanny wystają czarne buty, dłonie okryte są białymi rękawiczkami. Na głowie świętego znajduje się złota infuła, tzw. *Mitra Pretiosa*, wysadzana – podobnie jak płaszcz – naprzemiennie: rubinami, szmaragdami i szafirami. Infuła wokół głowy wykończona została dwoma otokami: czerwonym oraz srebrnym. Na piersi zawieszony jest złoty krzyż biskupi – pektorał. Piotrowina przedstawiono odkrytego niebiesko-zieloną szatą przerzuconą przez prawe ramię, w koszuli w kolorze cielistym i w czapce na głowie.



Fot. 9. Rzeźba św. Stanisława przed konserwacją

Źródło: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Twarz biskupa ma blade oblicze z delikatnym rumieńcem na szyi. Broda i wąsy są koloru brązowego – plastycznie wyrzeźbione, nad dużymi mocno obrysowanymi ciemnymi oczami łukowo zaznaczono brwi. Półdługie, brązowe, falwane włosy są odgarnięte w tył. Twarz Piotrowina również o białej karnacji z ciemnym zarostem brody i wąsów, na głowie dłuższe, falwane, brązowe włosy.

Układ dłoni świętego wyraźnie wskazuje, że pierwotnie miał w nich umieszczony pastorał będący jednym z atrybutów świętego, jednak nie zachowały się po nim żadne ślady w rzeźbie ani na wcześniejszych fotografiach figury.

Historia rzeźby

Rzeźba datowana na koniec XVIII wieku⁵, trafiła do Muzeum 5 września 1985 roku z kościoła w Gierłatowicach. Zdjęcia wykonane w trakcie przejścia obiektu oraz późniejsze odkrywki świadczą o prowadzonych wcześniej pracach renowacyjnych, w wyniku których zmieniona została częściowo kolorystyka. W 1996 roku przeprowadzono gruntowną konserwację obiektu w Siemianowicach Śląskich w pracowni Renoprojekt. Wówczas zaślepiono otwory po drewnojadach, uzupełniono braki w gruncie oraz w warstwie malarskiej. Jednak lakoniczna dokumentacja opisowa i fotograficzna nie określa szczegółowego zakresu prac. Po konserwacji rzeźbę wystawiono na terenie Muzeum w kapliczce kłodowej na wolnym powietrzu. W roku 2011 została przeniesiona do muzealnej pracowni konserwatorskiej. Między 2011 a 2015 rokiem najprawdopodobniej obiekt był poddawany pracom konserwatorskim i rekonstrukcyjnym, w trakcie których wykonano gipsowe rekonstrukcje ramienia Piotrowina oraz palców dłoni biskupa. Nie odnotowano jednak żadnych wzmianek na ten temat zarówno w dokumentacji obiektu, jak i pracowni konserwatorskiej. Wskazują na to jedynie zdjęcia wykonane po zakończeniu prac konserwatorskich w roku 1996 i stan rzeźby z 2015 roku.

Stan zachowania oraz przyczyny zniszczeń

Stan rzeźby był zły. Co prawda drewno nie nosiło śladów infekcji biologicznej, jedynie kilka już nieaktywnych otworów po drewnojadach, jednak było znacznie osłabione, bardzo miękkie, przesuszone, z licznymi pęknięciami wzdłużnymi. Polichromia wraz z gruntem w znacznej mierze uległa zniszczeniu, a pozostałości były częściowo odspojone i skruszony, co powodowało problem z określeniem oryginalnego kolorytu rzeźby oraz procentu pierwotnej warstwy malarskiej. Większość zniszczeń pojawiła się w wyniku prezentowania rzeźby przez około 15 lat na ekspozycji, gdzie narażona była na niestające warunki atmosferyczne (zmiany wilgotności i temperatury), jak również wszelkie zagrożenia biologiczne.

■ 5 AMGPE, Karta katalogu muzealiów, nr GPE-2675.

Przebieg prac konserwatorskich

Przed rozpoczęciem prac wykonano dokładną dokumentację fotograficzną stanu zachowania technicznego, wszelkich zniszczeń oraz zachowanych fragmentów polichromii. Następnie, za pomocą szczotek i pędzli, przystąpiono do wstępnego oczyszczania rzeźby z powierzchniowych zanieczyszczeń, tj. kurzu, pyłu, pajęczyny oraz luźnych odspojonych fragmentów polichromii. Obiekt umyto od lica szmatką nasączoną wodą ze środkami powierzchniowo czynnymi, a od tyłu – szczotkami. Równocześnie opracowano metodę i stopień konserwacji obiektu. Ze względu na brak wskazówek co do faktycznej kolorystyki oraz stopień ingerencji wcześniejszych konserwacji na wygląd polichromii podjęto decyzję o zabezpieczeniu istniejących pozostałości malatury, uzupełnieniu ich braków zaprawą klejowo-kredową, a następnie ukryciu ich pod kolejną warstwą gruntu, jako *świadka*, jednocześnie ułatwiając tym późniejsze prace i ewentualne badania. Przed gruntowaniem obiekt nasączono impregnatem⁶ w celach profilaktycznych, aby uniemożliwić ewentualne zainfekowanie drewnojadami obecnymi w otoczeniu ze względu na specyfikę muzealnej ekspozycji. Następnie obiekt zaimpregnowano strukturalnie Paraloidem B-72 w toluenie o stężeniu do 10% metodą iniekcji statycznej⁷ oraz poprzez przesączenie powierzchni drewna nanoszeniem roztworu pędzlem. Zabiegi te zastosowano w części tylnej obiektu na czyste niepolichromowane drewno. Warstwę malarską z gruntem oraz odsłonięte fragmenty drewna przesmarowano roztworem metylolocelulozy w celu wzmocnienia i polepszenia przyczepności malatury do podłoża drewnianego, a także zmniejszenia chłonności drewna. Usunięto wtórne uzupełnienia i rekonstrukcje gipsowe oraz zastosowane zbrojenia w postaci stalowych gwoździ, które uległy korozji.

Po stabilizacji i wzmocnieniu drewna przystąpiono do uzupełnienia spękań oraz uszkodzeń mechanicznych. Podklejono odspojone fragmenty, rysy i pęknięcia przespachlowano kitem drzewnym, a większe ubytki, tj. ramię Piotrowina i palce dłoni św. Stanisława, uzupełniono flekami z drewna i podrzeźbiono, nadając im odpowiednią formę.

Kolejnym, wspomnianym już wcześniej etapem, było uzupełnienie ubytków w warstwie malarskiej zaprawą klejowo-kredową oraz nałożenie czterech cienkich warstw gruntu pod nową polichromię. Po opracowaniu powierzchni zaprawy gruntującej przystąpiono do malowania rzeźby

■ 6 Hylotox.

7 Do strzykawek pozbawionych tłoków wiano roztwór Paraloidu B-72, który poprzez igły umieszczone w otworach wylotowych po owadach oraz szczelinach i spękaniach mógł sam migrować w strukturę drewna.

– zdecydowano się na technikę temperową, tłustą. Spoiwo wykonano samodzielnie z całego jajka i oleju na podstawie przepisu podawanego przez Jana Hoplińskiego⁸. Zastosowano technikę delikatnego cieniowania, żeby uplastycznili rysunek rzeźby oraz wydobyć światłocien, który mógłby zaginąć w ciemnym, nie najlepiej oświetlonym pomieszczeniu w przypadku ewentualnej późniejszej ekspozycji. Grunt pod złocenia zabezpieczono wcześniej szelakiem, a następnie zastosowano lakier pozłotniczy na bazie rozpuszczalnika spirytusowego. Na zakończenie prac wykonano koleczki, za pomocą których zamontowano do korpusu na klej glutenowy dłonie i buty, zaś całość malatury zabezpieczono werniksem satynowym w sprayu, nadając temperze dodatkowy delikatny połysk.



Fot. 10. Rzeźba w trakcie konserwacji – nowa zaprawa gruntująca pod polichromię

Źródło: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Głównym celem konserwacji było zabezpieczenie przed czynnikami biologicznymi, wzmocnienie i stabilizacja drewna oraz przeprowadzenie zabiegów o charakterze estetycznym – czyli rekonstrukcja polichromii, aby w pełni przywrócić charakter założenia artystycznego twórcy.

Rekonstrukcje przeprowadzono na podstawie dokładnych badań wizualnych stanu zachowanych fragmentów oryginalnej polichromii oraz analizy dokumentacji, zarówno fotograficznej, jak i opisowej, z wcześniejszych prac konserwatorskich. Pod uwagę wzięto też stroje i kolorystykę przypisane biskupom w kanonie Kościoła katolickiego. Przeprowadzono również kwerendę w celu odnalezienia podobieństw ikonograficznych w malarstwie

■ 8 J. Hopliński, *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław 1990, s. 16–17.

i rzeźbie. Odnaleziono szereg przedstawień św. Stanisława przede wszystkim w malarstwie, gdzie w większości przypadków ukazywany był w szatach pontyfikalnych utrzymanych w kolorystyce czerwieni i złota. Natomiast mniejszą wartość dla naszych badań stanowiły odnalezione analogie w rzeźbie drewnianej – było ich mało, szczególnie w twórczości ludowej – utrzymane w różnej kolorystyce: od zielonej, przez niebieską, brązową do czerwonej. Na podstawie przeprowadzonych badań zdecydowano się na pozostawienie sutanny w kolorze czarnym – była to jedyna barwa zachowana w tej partii rzeźby. We wcześniejszych dokumentacjach i opisach widoczne jest czarno-brązowe malowanie, jednakże stwierdzono, iż barwa brązowa była późniejszym przemalowaniem. Komża pozostała biała ze złotymi zdobieniami. Pozostawiono również barwy ubioru Piotrowina, mitry biskupiej oraz jasnoczerwonej podszewki płaszcza.



Fot. 11. Fragment oryginalnej polichromii rzeźby widoczny pod srebrnym przemalowaniem

Źródło: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”



Fot. 12. Rzeźba św. Stanisława po konserwacji

Źródło: Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Na podstawie odkrytych śladów pod srebrzanką zmieniono kolor lamówki tiary ze srebrnej na czerwoną. Przywrócono również jednolity, bordowy kolor wierzchniej strony płaszcza. Wprowadzono zmiany kolorystyczne w górnej partii ubioru – nad zapinką – będącej kontynuacją białej komży i czarnej sutanny, które z niewiadomych przyczyn zostały przemalowane wcześniej srebrzanką. Ocieplono również karnację postaci.

Podsumowanie

Dużym problemem podczas prac konserwatorskich, zarówno przy ołtarzyku domowym, jak i rzeźbie św. Stanisława, były liczne wcześniejsze prace odświeżające, które z czasem zmieniły charakter pierwotnego wyglądu obiektów, przy jednoczesnym braku bądź lakoniczności zachowanej dokumentacji fotograficznej i opisowej. W związku z tym dużo czasu poświęcono na rozpoznanie budowy technologicznej obiektów oraz odtworzenie oryginalnej kolorystyki. Brak dokumentacji spowodował również znaczną trudność w doborze materiałów i technik wykonania kolejnych etapów prac oczyszczania, usuwania warstw wtórnych czy uzupełniania warstw malarskich. W obu przypadkach podjęto decyzje o usunięciu wszelkich wtórnych ingerencji i przywróceniu w pełni walorów estetycznych, co ostatecznie zostało osiągnięte.

Prace konserwatorskie prowadzone na omawianych eksponatach przez autorkę niniejszego artykułu oraz same eksponaty już w nowej „szacie” zaprezentowano 3 grudnia 2015 roku w siedzibie Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” podczas konferencji konserwatorskiej i towarzyszącej jej wystawie pt. „Drewno polichromowane. Konserwacja, badania, zachowanie”.

Summary

Restoration of a Home Altar and a Sculpture of St. Stanislaus – Exhibits from the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów”

The following object illustrative article is dedicated to the issues of maintenance and restoration of objects of polychromed wood on the example of two exhibits from the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów”: the altar home ref. no. GPE-3529, and the sculpture of St. Stanislaus – Bishop ref. no. GPE-2675. Furthermore, the article presents a brief description of the objects, the technology of creation, the objects’ history and the state of their preservation as well as the causes of the destruction of each exhibit. A major part of the article was devoted to the description of course of maintenance and restoration works with regard to methods and materials used and different stages of accomplishing the restoration goals.