

# Bogumiła J. Rouba, Jolanta Dudała

---

## Konserwacja chorągwi procesyjnych ze Świecia

---

Ochrona Zabytków 48/2 (189), 189-196

---

1995

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## KONSERWACJA CHORAĞWI PROCESYJNYCH ZE ŚWIECIA\*

Pierwsze chorągwie pojawiły się w czasach rzymskich i były wówczas symbolami wojskowymi. Od średniowiecza oprócz roli znaków identyfikujących jednostki armii pełniły także funkcję znaków i symboli całych państw. W liturgii kościelnej pojawiły się na Zachodzie w IX w. — oznaczały tryumfalne zwycięstwo Chrystusa i świętych. Od X w. używano ich w licznych procesjach i pielgrzymkach zamiast lub obok krzyża. W średniowieczu bardzo popularne były tzw. *Hungertüchlein* — chorągwie wielkopostne noszone w procesjach w Wielkim Tygodniu przed Zmartwychwstaniem. Przepychem i bogactwem odznaczały się chorągwie papieskie oraz chorągwie należące do bractw kościelnych i cechów, ozdabiane odpowiednimi znakami i wizerunkami. W wiekach XVII i XVIII rozpowszechniły się chorągwie nagrobne, zawieszane nad miejscem pochówku dostojników i rycerzy. Początkowo umieszczano na nich znaki herbowe, potem portrety zmarłych.

Chorągwie były haftowane lub malowane. Często łączono te dwie techniki, zdobiąc np. obramienia haftem, a malując części środkowe. Niekiedy na obramienia stosowano bardzo bogate, przetykane złotem tkaniny brokatowe, czasem na zwykłym płótnie malowano i złocno brokaty na wzór teł w gotyckich obrazach. Często używano tkanin jedwabnych, aksamitów, grubego sukna wełnianego. Obramienia obszywane były galonami, frędzlami, dodatkowo dekorowane chwostami. Wykonywano je zwykle z dwu warstw tkaniny, między które „w okienko” wszywano część środkową, złożoną z jednego malowanego dwustronnie obrazu lub dwu obrazów złożonych odwrotami. Obrazy do chorągwi malowano najczęściej na zwykłym płótnie lnianym, choć spotyka się także podłoża jedwabne i inne.

Płótno zawsze przeklejało, często cieniutko gruntowano i malowano posługując się tłustymi farbami temperowymi lub olejnymi. Czasami malowano bez gruntowania, na płótnie jedynie przeklejonym. Werniksy na chorągwiach są zazwyczaj wtórne i pochodzą z późniejszych zabiegów odświeżania lub odnawiania. Ponieważ chorągwie, zwłaszcza okolicznościowe (nagrobne, turniejowe czy uświetniające różne uroczystości), malowano bardzo szybko — nie było czasu na dokładne suszenie warstwy malarskiej, ko-

nieczne przed jej zawerniksowaniem. Liczne warsztaty, które wykonywały chorągwie, różniły się między sobą poziomem. Niekiedy malarze, chcąc sprostać liczным zamówieniom, pomijali niektóre zabiegi technologiczne, co w oczywisty sposób rzutowało na trwałość malowideł. Obecnie powstaje znacznie mniej chorągwi niż w przeszłości — wykonywane są przez siostry zakonne (bernardynki, klaryski). Najczęściej mają haftowane obramienia i umieszczone pośrodku dwustronnie malowane obrazy (zwykle olejne) lub też całe są haftowane<sup>1</sup>.

Funkcja, jaką pełniły chorągwie, nieprawidłowe ich przechowywanie, często nie najlepszy warsztat, przyczyniły się do zniszczenia ogromnych ilości tych obiektów. Obrazy swobodnie zwisały w fałdach, co powodowało pęknięcie i kruszenie. Były narażone na zmienną aurę podczas procesji; często zamakały, a wiatr szamocący chorągwiami powodował pęknięcia i rozdarcia płócien. Tkaniny kruszały i rozdzierały się po wieloletnim używaniu. Nic więc dziwnego, że do naszych czasów dotrwały prawie wyłącznie chorągwie XIX-wieczne, z których wiele jest obecnie w katastrofalnym stanie.

Konserwacji poddano dwie chorągwie pochodzące z kościoła Matki Boskiej Częstochowskiej w Świeciu nad Wisłą — jedną z przedstawieniem św. Wawrzyńca (A), drugą z przedstawieniem najprawdopodobniej św. Urszuli (B). Trudno dokładnie odtworzyć ich historię. W 1923 r. miała miejsce powódź, podczas której woda w kościele sięgała 2,3 m wysokości — najpewniej już wtedy mogło dojść do pierwszych znacznych uszkodzeń. Po zniszczeniu kościoła 12 II 1945 r. chorągwie zostały przeniesione do kościoła p. w. św. Andrzeja Boboli. Były przechowywane w pomieszczeniu na wieży, a ostatnio znalazły się w kotłowni na zapleczu kościoła.

W chwili przyjęcia do konserwacji były poważnie zniszczone. Obramienia obydwu pokryte były kurzem i ciemnymi plamami, miejscami odbarwione — z pewnością na skutek działania wody. Materiał obramień uległ znacznemu osłabieniu i popękał w wielu miejscach. Frędzle i ozdobne taśmy okazały się tak krucho, że rozchodziły się podczas prób ich odpruwania. Metalowe gałki ozdabiające drzewce były zabrudzone, popękane i powgniatane. Stan zachowania

\* Konserwację chorągwi wykonała w ramach pracy dyplomowej Jolanta Dudala pod kierunkiem Bogumiły Rouby.

1. B. Łukaszyk, L. Bienkowska, *Encyklopedia katolicka*, t. III, Lublin 1979.



1. Chorągiew ze św. Wawrzyńcem — stan przed konserwacją  
1. The St. Lawrence flag - state prior to conservation



2. Chorągiew ze św. Wawrzyńcem — odwrocie przed konserwacją  
2. The St. Lawrence flag - the reverse prior to conservation

samych obrazów był zróżnicowany, co wynikało w dużej mierze z odmiennej techniki ich wykonania.

Obraz z przedstawieniem św. Wawrzyńca przyszyty był do obramienia ścięciem maszynowym, na obrzeżach w miejscu przeszycia płótno uległo osłabieniu i liczny rozdarciom. Całość sprawiała wrażenie zmiętej szmatki z licznymi drobnymi fałdkami

uniesionymi ku górze i rozdarciami, zwłaszcza w dolnej części. Brak przyczepności zaprawy do podłoża był powodem ubytków obejmujących około 40% powierzchni, skoncentrowanych szczególnie w miejscach zgnieceń płótna i załamań. Tak duże ubytki spowodowały całkowite unieczystnienie kompozycji w dolnej partii obrazu. Spękana warstwa malarska uległa daleko posuniętemu rozluźnieniu i niemal każde dotknięcie powodowało dalsze jej osypywanie.

Obraz z przedstawieniem św. Urszuli również przyszyty był do obramienia maszynowo. Płótno podobrazia popękało w kilku miejscach, a na całej powierzchni uległo sfałdowaniu. W dolnym obrzeżu widoczny był prostokątny ubytek. Zaprawa odznaczała się stosunkowo dobrą adhezją do płótna, niewielkie jej ubytki występowały jeszcze w obrębie wgnieceń i pofałdowań oraz wzdłuż pęknięć. Warstwa malarska była spękana na całej powierzchni obrazu, zespolona z zaprawą nieco słabiej niż zaprawa z płótnem, jednak ogólnie znacznie lepiej niż w pierwszej chorągwi. Obraz pokryty był kurzem i czarnymi plamami grzybów, które wniknęły głęboko w strukturę warstwy malarskiej.

W pierwszym etapie prac konserwatorskich obrazu zostały oddzielone od wtórnych obramień — wówczas okazało się, że są malowane dwustronnie. Na rewersie obrazu ze św. Wawrzyńcem znajdowała się postać biskupa, natomiast na obrazie ze św. Ursulą — przedstawienie Matki Boskiej Różańcowej. Podwójny ślad igły po szyciu maszynowym widoczny na obrzeżach obu malowideł świadczył, że obecne obramienia, niewątpliwie wtórne, zastąpiły pierwotne, które mogły być wykonane nie wcześniej niż w 2 połowie lub nawet pod koniec XIX w. — po rozpowszechnieniu maszyny do szycia. Ten szczegół budowy był więc elementem datującym.

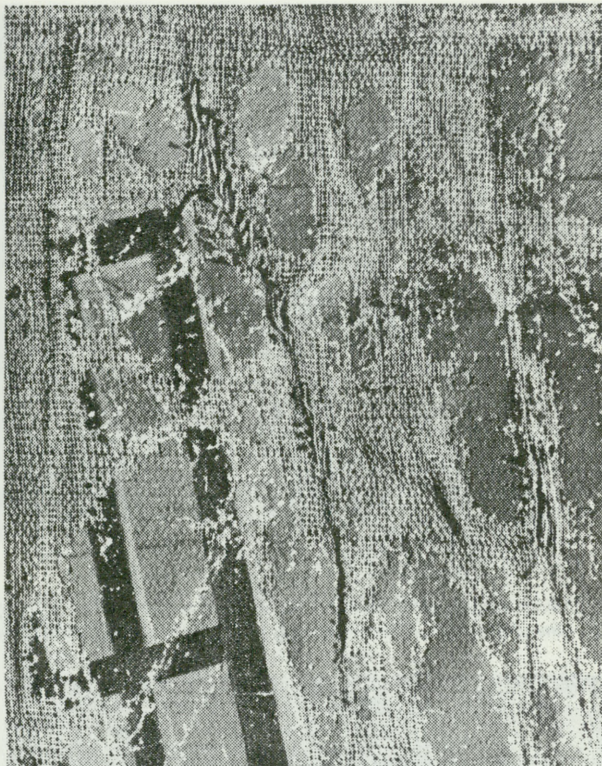
Najczęstszym tematem obrazów na chorągwiach procesyjnych były wizerunki świętych. Malarze wzorowali się na rozprowadzanych w Polsce masowo od początku XIX w. oleodrukach, sztychach i litografiach, zarówno polskich, jak i obcych, czasami w sposób maksymalny upraszczając koncepcje ikonograficzne. Wzrastała liczba twórców malowideł, część z nich zgodnie z tradycją cechową, zachowywała poprawność rzemiosła — inni natomiast stali na pograniczu amatorszczyzny lub wręcz reprezentowali ten poziom.

Chorągiew ze św. Ursulą i Matką Boską Różańcową jest typowym tego przykładem. Atrybutami przedstawionej na awersie świętej są: wianek różany na głowie, dwie strzały w ręce i mały zawieszony na szyi krzyżyk. O św. Urszuli wiadomo jedynie, że zginęła na statku męczeńską śmiercią wraz ze swoimi towarzyszkami—dziewicami, m.in. ze św. Kordulą. Najczęściej była przedstawiana jako dziewczica z rozpuszczo-

nymi włosami, z jedną lub dwiema strzałami bądź lancą z krzyżem, czasami też z małym statkiem, w wianku lub koronie na głowie. Była ona niegdyś tym dla Europy północnej, czym dla Europy południowej św. Cecylia czy św. Łucja<sup>2</sup> — czczono ją jako patronkę młodzieży i dobrej śmierci. Została patronką Kolonii, gdzie obchodzono co roku uroczystość św. Urszuli w malowniczej procesji. W podobny sposób, z takimi samymi atrybutami, malowano św. Kordulę, jednak jej popularność była, zwłaszcza w Polsce, znacznie mniejsza — można więc przyjąć, że najprawdopodobniej na obrazie ze Świecia przedstawiono św. Ursulę<sup>3</sup>. Twarz świętej jest wyraźnie podobna do twarzy przedstawionej na rewersie Matki Boskiej — zjawisko typowe dla kręgu seryjnego malarstwa ludowego, gdzie świętych można rozpoznać tylko po atrybutach.

Typ ikonograficzny Matki Boskiej Różańcowej ma dawny rodowód. Pierwsze wzmianki o różańcu pochodzą z XV w., a najwcześniejsze w Polsce wizerunki Matki Boskiej z Różańcem pojawiają się w pierwszej połowie XVI w. jako wpływ kultury niemieckiej. Kult różańca, związany z zakonem dominikańskim, rozprzestrzenił się na ziemiach polskich w okresie kontrreformacji. Jego rozkwit przypadł na XVII–XVIII w. — powstawały wtedy liczne wizerunki Matki Boskiej Różańcowej, feretrony różańcowe i chorągwie procesyjne. Wśród licznych przedstawień wykształciły się odrębne podtypy w zależności od wykorzystanego pierwowzoru. Pod koniec XVI w. przedstawienia wzorowano na schematach zaczerpniętych ze sztuki obcej — niemieckiej i włoskiej. W XVII i XVIII w. rozprzestrzeniły się kopie ikony Matki Boskiej Śnieżnej (ikona typu bizantyjskiego). Matkę Boską malowano w postawie stojącej, w półpostaci, z Dzieciątkiem na lewym ramieniu. Traktowano ją jako wzorec do wielu powstających wtedy obrazów. Równocześnie (po synodzie krakowskim — 1621 r.) obowiązywały uchwały dotyczące malarstwa sakralnego nakazujące malować tak, jak namalowano Matkę Boską Częstochowską lub podobnie<sup>4</sup>.

Popularność tych dwóch wzorów ikonograficznych i treściowych znalazła bardzo szerokie odzwierciedlenie w malarstwie prowincjonalnym. Często nie powtarzało ono schematów w sensie dosłownym, lecz interpretowało dowolnie temat w zależności od umiejętności i możliwości wykonawcy oraz potrzeb zamawiającego. Obecny w obrazie ze Świecia motyw płaszcza okalającego głowę Marii i spływającego w charakterystycznych fałdach ku dołowi jest niewątpliwie zapożyczeniem z wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej.



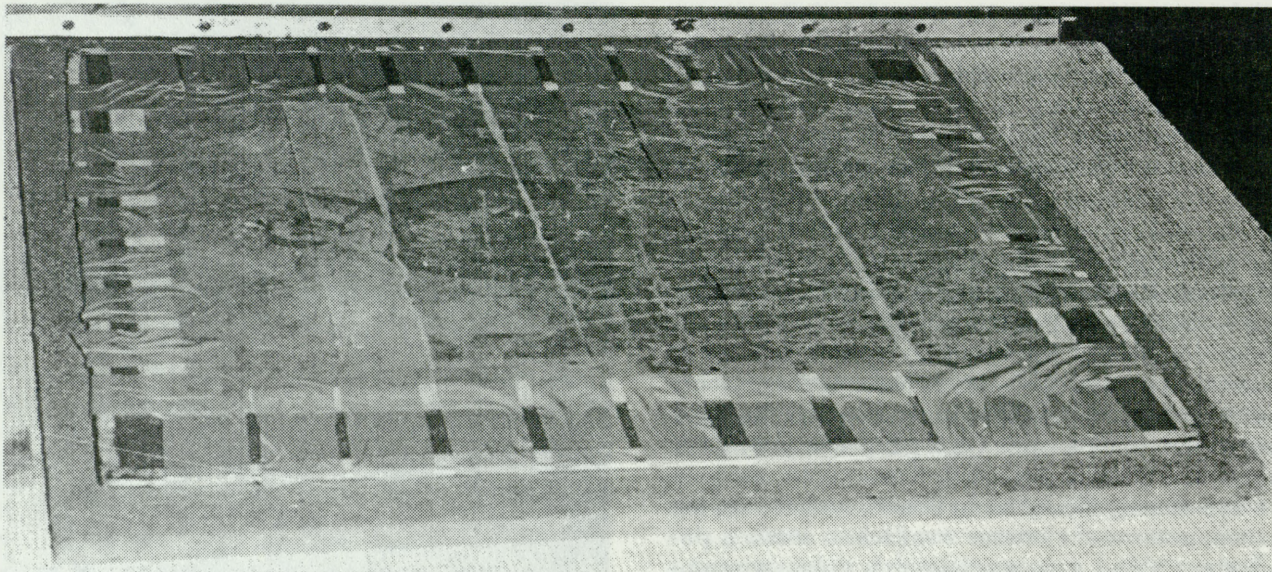
3. Chorągiew ze św. Wawrzyńcem — fragment  
3. The St. Lawrence flag, fragment



4. Chorągiew ze św. Ursulą — stan przed konserwacją  
4. The St. Ursula flag - state prior to conservation

2. Ks. W. Zalewski SDB, *Święci na każdy dzień*, Łódź 1982, s. 653.  
3. Lexikon der Christlichen Ikonographie Heroler. Rom, Freiburg, Basel, Ulien 1976, s. 522.

4. K. S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja orędowniczka wiernych*, (w:) *Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej*, t. II, Warszawa 1987.



5. Jeden z etapów prostowania i rozciągania obrazu ze św. Wawrzyńcem  
5. One of the stages of straightening and stretching the painting with St. Lawrence



6. Awers chorągwi po konserwacji  
6. The obverse of the flag after conservation

Chorągiew ze świętym Wawrzyńcem przedstawia go w sposób najbardziej typowy i popularny — z rusztem i liściem palmy. Atrybuty te wiążą się ze śmiercią tego rzymskiego męczennika z III w. Liść palmowy był symbolem oczyszczenia — bronił zarówno od epidemii, jak moralnego zbrukania. W Polsce kult świętego, chroniącego przed chorobą, był kiedyś bardzo żywy. Dzień jemu poświęcony (ongisz wysokiej rangi liturgicznej) kojarzył się z terminami prac rol-

nych. Rola jaką mu przypisywano uzasadnia częste umieszczanie go na obrazach religijnych i feretronach. Rewers obrazu przedstawia świętego w ubiorze biskupa, z mitrą, pastorałem, otwartą księgą i piórem. Ze względu na dużą liczbę wizerunków świętych z tymi atrybutami (ojcowie kościoła, święci biskupi) nie ustalono jego tożsamości.

Techniką wykonania obu malowideł jest typowa dla XIX-wiecznych obrazów przeznaczonych na chorągwie kościelne<sup>5</sup>. Wykonywano je przeważnie już tylko w technice olejnej, na cienkich zaprawach olejnych, które zakładano po uprzednim przeklejeniu płótna. Stosowano często kleje glutynowe, rzadziej kłajstry skrobiowe. Czasami pomijano niektóre zabiegi związane z przygotowaniem podobrazia (np. przeklejenie, dekatyzacja płótna, odpowiednie przygotowanie zaprawy), co wynikało z reguły z niskiego poziomu warsztatowego malarza.

Chorągiew ze św. Wawrzyńcem została wykonana na bardzo cienkim podobrazim lnianym (rzadko tkanym), przeklejonym klejem roślinnym (zawierającym skrobię). Cienką zaprawę olejną pokrywa także bardzo cienka warstwa malarska (7–56 µm) o spoiwie olejnym.

Chorągiew ze świętą Urszulą wykonano na grubszym, gęstym płótnie lnianym. Podobrazie przeklejo-no substancjami białkowymi i pokryto warstwą zaprawy emulsyjnej. Spoiwem warstwy malarskiej jest olej (grubość warstwy 14–210 µm).

Podczas procesu przeklejania i gruntowania płótna były prawdopodobnie lekko napięte. Być może rów-

5. A. Kurzatowska, J. Migdał, *Polska sztuka ludowa*, Warszawa 1977; A. Kuczyńska-Iracksa, *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*, Wrocław 1978.

nież podczas malowania obrazy pozostawały na krosnach pomocniczych. Po namalowaniu awersów i rewersów obrazy zdjęto z krosien i obcięto brzegi płócien nie pozostawiając krajkę.

Obraz ze św. Wawrzyńcem reprezentuje wyższy poziom warsztatowy i inny sposób opracowania warstwy malarskiej niż malowidło ze św. Urszulą. Można w nim zauważyć tradycje poprawnego, realistycznego warsztatu cechowego. Rewers i awers wykonał ten sam artysta. Kompozycja przedstawiająca św. Wawrzyńca podzielona została na dwie sceny — pierwszoplanową z ujęciem świętego i drugoplanową ukazującą krajobraz architektoniczny. Całość utrzymana jest w gamie jasnej, z przewagą szarości i błękitów. Biskup na rewersie malowany jest barwami pastelowymi, z dominującą czerwienią szaty. W przejściach od światła do cieni malarz używał półtonów. Sposób malowania dłoni, twarzy i całej postaci jest poprawny, z zachowaniem właściwych proporcji. Uwagi te dotyczą i awersu, i rewersu — tu jednak postać została umieszczona na płaskim zielonkawym tle, bez stopniowania przestrzeni.

Inaczej opracowane — w dużym stopniu uproszczone — jest malowidło z przedstawieniem Matki Boskiej Różańcowej i św. Urszuli. Św. Urszula umieszczona została na tle pobieżnie namalowanej łąki i płaskiego nieba. Rysunek dłoni i twarzy jest linearny i schematyczny. Wyraźnie zaznaczone są usta i nos, przerysowane oczy. Fałdy szat układają się sztywno. Prostota wyraża się w oszczędności środków i przejrzystym układzie całości. Postać Matki Boskiej umieszczono na gładkim, jednorodnym tle. Sposób opracowania twarzy jest identyczny jak u św. Urszuli.

Wtórne obramienia obydwu chorągwi wykonano z czerwonego wełnianego sukna, obszywając je złotymi galonami i frędzlami.

Cechy stylowe każą zaliczyć chorągwie do dwu różnych warsztatów o zróżnicowanym poziomie. Obydwie powstały niewątpliwie w 2 połowie XIX wieku; raczej bliżej jego końca.

Zabiegi konserwatorskie obejmowały utrwalenie i skonsolidowanie warstw malarskich, sklejenie rozdarć, uzupełnienie ubytków płócien, zapraw i warstw malarskich obydwu obrazów środkowych. Założeniem było przywrócenie funkcji kultowej obiektom, łącznie z możliwością noszenia ich w procesjach. Zdecydowano się zatem na wymianę obramień, przede wszystkim dlatego, że były wtórne, nie przedstawiały żadnej wartości artystycznej (bez haftów), poza tym zakrywały rewersy malowideł, i wreszcie były osłabione w stopniu, który wykluczał możliwość pełnienia funkcji nośnych.

Przebieg konserwacji był nieco różny w wypadku każdej z chorągwi ze względu na zróżnicowany stan ich zachowania, a zatem inny zakres koniecznych zabiegów.



7. Rewers chorągwi po konserwacji

7. The reverse of the flag after conservation

Po odrzuceniu malowideł środkowych od obramień i usunięciu z obrzeży podobrazii resztek nitek, przeniesiono je na podłoża robocze (miękkie płyty pilśniowe). Pęknięcia i przedarcia podłoży zlikwidowano klejem uzyskanym ze zmieszania POW i Osakrylu. Tym samym klejem wklejono łatkę na styk w płótno obrazu ze św. Urszulą.

Bardzo słaba przyczepność zaprawy do podłoża w malowidle św. Wawrzyńca powodowała osypywanie się cząstek podczas pracy. Założono zabezpieczenie z bibułki japońskiej i 2% metylocelulozy na awers i rewers, porządkując uprzednio poprzesuswane łuski warstwy malarskiej. Obrzeża obrazu wzmocniono dodatkowo podwójną warstwą bibułki. Na obraz ze św. Urszulą założono zabezpieczenie tylko miejscowo.

Wykorzystując nawilżenie płótna (w trakcie tych czynności) prostowano je przez rozciąganie kuśnierskim sposobem, za pomocą szpilek wbijanych przez otwory po dawnym szyciu maszynowym do podkładki z miękkiej płyty pilśniowej. Zabezpieczenia wykonywano niewielkimi partiami, pozostawiając wilgotne miejsca pod przyciskiem. Woda odprowadzana była przez wymieniane co kilka minut bibuły filtracyjne, aż do całkowitego osuszenia danej partii. Skuteczne wyprostowanie ostrych załamań płócien uzyskano metodą nawilżania i delikatnego rozciągania całości, a następnie suszenia pod obciążeniami. Po wyprostowaniu i zdjęciu zabezpieczeń z awersów i rewersów oba obrazy oczyszczono z zabrudzeń powierzchniowych pianką mydła marsylskiego. Końcowe prostowanie wykonano na niskociśnieniowym stole próżniowym.

Kolejną czynnością było uzupełnienie ubytków zaprawy. O ile w obrazie ze św. Urszulą zabieg ten nie stanowił problemu, o tyle w chorągwi ze św. Wawrzyńcem tysiące drobniutkich i płytkich ubytków (bardzo cienka zaprawa i warstwa malarzka) wymagały zastosowania innego sposobu kitowania. Wykorzystano (z drobnymi modyfikacjami) metodę opracowaną przez Katarzynę Rachutę i Joannę Szpor<sup>6</sup>. Jako „kitu” użyto Bevy 371, co dawało możliwość dokładnego wypełnienia ubytków i względnie szybkiego i łatwego usunięcia jego nadmiaru. Obraz pokryto kilkakrotnie (od awersu i rewersu) Bevą 371 za pomocą wałka. W miejsca ubytków nakładano dodatkowo spoiwo pędzlem (od rewersu) ze znacznym nadmiarem. Następnie obraz umieszczono na stole dublażowym, rewersem do dołu, pomiędzy dwoma arkuszami papieru silikonowego. Upłynniając się (temp. ok. 70° C) Beva wypełniła ubytki również na awersie i pokryła obie strony malowidła jednorodną błoną. Po ochłodzeniu obrazu usunięto nadmiar Bevy z rewersu. Na awersie pozostawiono błonkę, która miała posłużyć jako spoiwo dublażowe. W ten sam sposób „założono kity” w obrazie ze św. Urszulą, z tym że nadmiar spoiwa usunięto i z rewersu i z awersu, ponieważ obraz nie wymagał dublowania. Beva pełniła więc w tym przypadku funkcję środka konsolidującego, kitu, i w jednej z chorągwi także funkcję spoiwa dublażowego.

Zabieg dublowania przejrzystego został poprzedzony serią badań. Problem konserwacji chorągwi i związanych z tym metod dublowania przejrzystego jest przedmiotem eksperymentów prowadzonych w Zakładzie Konserwacji Malarstwa UMK od wielu lat. Maria Roznerska i Jolanta Korcz z bardzo dobrymi rezultatami używały do tego celu szyfonu jedwabnego i Bevy 371. W wypadku chorągwi ze Świecia zdecydowano się zastosować metodę dublowania na folię poliestrową, opracowaną wcześniej przez Bogumiłę Roube do konserwacji chorągwi nagrobnej Botho von Eulenburga z Muzeum w Kętrzynie (ze względu na duże wymiary chorągwi Eulenburga, stopień jej zniszczenia i inne jeszcze specyficzne problemy techniczne autorka odstąpiła wówczas od wykorzystania tej metody). Decyzję poprzedzono testem wytrzymałościowym wykonanym dla szyfonu poliestrowego, szyfonu jedwabnego i folii poliestrowej. Badania wykonano na zrywarce typu Instron Model 1026 PN-68/C 89034 (data: 26.11.1992) w warunkach:

- temp. otoczenia 15° C
- szybkość rozciągania 50 mm/min.
- szybkość taśmy 250 mm/min.

	Napężenie zrywające $r = \frac{Pr}{Ao} - \text{MPa}$	Wydłużenie procentowe względne przy zerwaniu $S_r = \frac{1}{10} \times 100\%$	Siła rozdierająca kG
Szyfon poliestrowy+Beva	35,77 Mpa	15	0,45
Szyfon poliestrowy czysty	46,0	17,5	0,50
Szyfon jedwabny+Beva	17,9	16,3	0,26
Szyfon jedwabny	4,27	14	0,61
Folia+Beva	71,94	51	—
Folia czysta	30,40	37	—

Po przeanalizowaniu wyników, które są średnią z trzech powtórzeń, okazało się, że folia poliestrowa jest materiałem bardziej elastycznym i wytrzymalszym od obydwu szyfonów. Przy jej zastosowaniu nie pojawia się charakterystyczny efekt kruchości, który powoduje, że szyfony po nasyceniu spoiwem dają się drzeć w palcach jak papier. Wytrzymałość nasyconego szyfonu na przebicie jest bliska zeru, co w przypadku obiektów muzealnych jest dopuszczalne, ale w przypadku chorągwi przeznaczonych do noszenia w procesjach — eliminuje metodę. Mankamentem szyfonów syntetycznych (poliestrowych i poliamidowych) jest także efekt lekkiego zbielenia, powstający na skutek zamykania drobin powietrza w strukturze włókien. Dla uniknięcia zabielenia konieczne jest stosowanie dużego nadmiaru spoiwa. Opracowaną dla chorągwi Eulenburgów metodę dublowania na folię poliestrową udoskonalono przeprowadzając dodatkowe próby, które miały określić optymalny czas i sposób wykonania zabiegu. Najlepszy efekt osiągnięto dublując w odstępie 1 godz. od nałożenia Bevy na nośnik. Cienką folię poliestrową rozpięto na szybie taśmami klejącymi i pokryto dwukrotnie Bevą za pomocą wałka. Na stole próżniowym ułożono kolejno: folię ochronną, folię z nałożoną Bevą, obraz awersem do góry, papier silikonowy. Temperatura dublowania wynosiła 70° C. Nierówności Bevy wygładzano tamponem waty.

Kolejną czynnością było opracowanie powierzchni kitów. Fakturę uzyskano odciskając ją kauterem (temp. 80° C) o stopce z powierzchnią profilowaną w splot płótna o gęstości zbliżonej do oryginalnego (prod. Restauro-Technika).

6. K. Rachuta, *Problem uzupełnień ubytków w cienkiej warstwie malarzkiej na przykładzie obrazu Matka Boska Gidelska*, „Ochrona

Zabytków” 1990, nr 3, s. 149–152. (relacja z konserwacji przeprowadzonej na ASP w Warszawie jako pracy dyplomowej K. Rachuty wykonanej pod kierunkiem J. Szpor).



8. Chorągiew ze św. Ursulą po konserwacji  
8. The St. Ursula flag after conservation

Przed przystąpieniem do punktowania i rekonstrukcji obrazy pokryto werniksem retuszera (Rembrandt-Talens). Folię na awersie obrazu ze św. Wawrzyńcem również pokryto werniksem, co zwiększyło przyczepność farb do śliskiej powierzchni. Wykonanie punktowań i rekonstrukcji, zarówno na awersie, który pokryty był folią poliestrową, jak i rewersie, okazało się trudne. Założono wykonanie retuszy farbami Maimeri, rozcieńczanymi olejkami terpentynowymi, lecz były one zbyt laserunkowe. Konieczne okazało się zakładanie wielu warstw, po uprzednim przeschnięciu spodnich, ponieważ zbyt świeże rozmywały się. Opóźniało to punktowanie bardzo rozległych ubytków obrazu. Mimo zakładania wielu warstw, nadal widoczny był sinawy odcień miejsc zapunktowanych, który powstawał na przezroczystym kicie. Uwidaczniały się również sinawe otoczki wokół ubytków — optyczny efekt obecności gęstej siatki spękań, a w prześwicie widoczne były plamy punktowań drugiej strony. Aby uniknąć tych trudności zdecydowano się na kryjące podmalowanie farbami temperowymi Talens w kolorze zaprawy. Podłoże zwilżano lekko żółcią wołową, podmalowywano temperami i wykańczano farbami Maimeri. Tą samą metodą wypunktowano również obraz ze św. Ursulą. Po wykonaniu retuszy i rekonstrukcji obrazy pokryto

7. Pomysł ramek usztywniających malowidła chorągwi został „podpatrzony” w pracowniach konserwatorskich Bundesdenkmalamt w Wiedniu. Problematykę konserwacji chorągwi na podstawie przeprowadzonych tam prac omawia M. Koller, *Pflege und Restau-*



9. Rewers chorągwi po konserwacji. Wszystkie zdjęcia J. Dudala  
9. The obverse of the flag after conservation. All photographs by J. Dudala

matowym werniksem (Talens), co pozwoliło na wyrównanie i ujednoczenie stopnia błyszczczenia, zwłaszcza folii dublującej.

Obramienia uszyte zostały z sukna wełnianego w kolorze niemal identycznym jak ten który zachował się w załamaniach obramień poprzednich.

Dla stworzenia dodatkowej ochrony malowideł przed swobodnym falowaniem i ewentualnym zginaniem płócien, w obramienia wmontowano ramki usztywniające<sup>7</sup>. Wykonano je ze stalowych prętów o średnicy 0,5 cm, o wewnętrznym wymiarze takim, jak wymiary malowideł. Najpierw wszyto obrazy, następnie umieszczono ramki między płatami obramienia i zszyto maszyną po zewnętrznej stronie. Całość obszyto nowymi frędzlami i taśmami ozdobnymi, wzorując się na poprzednich obramieniach.

Wymieniono drzewce chorągwi na nowe. Metalowe gałki poddano konserwacji<sup>8</sup>. Oczyszczono je pastą uzyskaną przez zmieszanie wodorotlenku sodu, wianianu sodowopotasowego i opiłków cynowych. Po oczyszczeniu popękane elementy wymieniono na nowe. Dla uzyskania połysku i usunięcia nalotu śniedzi polerowano gałki lekko wilgotną szmatką, nakładając na oczyszczoną powierzchnię zabezpieczającą warstwę Paraloidu B-72 w toluenie (10% roztwór). Założono dodatkową warstwę mikrowosku i wypolero-

*rierung von Fabnen und Fabnenbildern*, „Denkmalpflege in Niederösterreich” 1995, B. 11.

8. Prace związane z konserwacją elementów metalowych wykonano zostały pod kierunkiem dr. J. Krause.



wano na pomocą płótna. Włożono drzewce w obramienia chorągwi i osadzono na nich metalowe gałki za pomocą wkrętów.

Efekt wzmocnienia chorągwi ze św. Wawrzyńcem, jaki uzyskano dublując ją na folię poliestrową, można uznać (przy jej niewielkich wymiarach) za całkowicie zadowalający. Niepokoić może jedynie pewne prawdopodobieństwo odspajania się w przyszłości temperowanych podmalowań retuszy od folii. Trudno powiedzieć czy zjawisko takie wystąpi i po jakim czasie. Doświadczenie z odspajaniem akwarelowych retuszy wykonywanych w latach 70-ych na kitach woskowych pouczają, że tego rodzaju niebezpieczeństwo istnieje. Można by go uniknąć wykonując najpierw retusze, a dopiero później dublaż na folię. Jest jednak mało prawdopodobne by świeże retusze ogrzane do 70° C podczas dublowania i nasycone spoiwem nie

uległy zmianom optycznym. Stwarza to ryzyko, że efekt wielu dziesiątków godzin pracy przy punktowaniu zostanie zmarnowany. Można podjąć takie ryzyko przy chorągwiach z niewielką ilością ubytków, ewentualne zmiany optyczne korygując potem jeszcze na folii. W przypadku chorągwi ze św. Wawrzyńcem (40% ubytków, gładka, trudna do wypunktowania powierzchnia) ryzyko było zbyt wielkie.

Trwałość wykonanych prac ma dla praktyki konserwatorskiej olbrzymie znaczenie. Skuteczność eksperymentalnego rozwiązania wybranego dla chorągwi dopiero w przyszłości można będzie ocenić. Przyszłość też potwierdzi lub rozwieje dzisiejsze obawy.

Ostatecznie jednak kwestia trwałości wydaje się w tym wypadku mieć nieco mniejsze znaczenie niż fakt, że obrazy z kościelnego śmietnika mogły na powrót stać się przedmiotami kultowymi.

### The Conservation of Procession Flags in Świecie

This article presents the conservation of two nineteenth-century procession flags. The detachment of secondary borders disclosed central paintings, executed on both sides. The damaged painting layer was reinforced, the ripped cloth was glued together, the creases and bends were straightened and one of the flags had to be doubled

with the application of an entirely transparent polyester foil; the adhesive was Beva 371.

Retouching and reconstruction were performed on the foil. The paintings were sewn into new borders and the edges were reinforced with metal frames which prevent the flags from being bent while they are carried during processions.