

Mirosław Wachowiak ^{*}, ^{**} Sławomir Kamiński ^{*}

^{*} Zakład Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej, UMK Toruń

^{**} Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu

Konserwatorsko-artystyczne transgresje

W 2010 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu miała miejsce *Idealna Wystawa* grupy Azorro [fot. 12]. Ekspozycja na niej jednego z obiektów spowodowała włączenie w przygotowanie ekspozycji, składającej się głównie z prezentacji video, konserwatora dzieł sztuki. Nie był to pierwszy przypadek uczestnictwa reprezentanta naszej profesji w nietypowym przedsięwzięciu realizowanym w Centrum, jednak na tle innych niecodziennych wyzwań to wydaje się szczególne. Grupa artystyczna i kuratorzy zamierzali podjąć się, trzeba to sobie powiedzieć otwarcie – „zniszczenia” dzieła sztuki poprzez przecięcie go na cztery równe części. Z mieszanymi uczuciami, po spokojnym przeanalizowaniu „szalonego planu”, konserwator CSW wyraził zgodę na tę zaskakującą prośbę, jednocześnie zapraszając do współpracy kolegę od wielu lat zajmującego się problematyką konstrukcyjną nietypowych podobrazí malarskich¹.

Historię projektu rozpoczyna podarunek Rafała Bujnowskiego, jednego z przedstawicieli krakowskiej grupy *Ładnie*, dla członków grupy *Azorro* – obraz olejny na płótnie zatytułowany *Skórka*, pochodzący z 2003 roku², sprezentowany tuż przed wspomnianą wyżej wystawą [fot. 1]. Arty-

¹ Całościowo za przeprowadzenie przedsięwzięcia z ramienia Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu odpowiedzialny był konserwator tej instytucji dr Mirosław Wachowiak, do współpracy zaproszono dr. Sławomira A. Kamińskiego, pracownika Zakładu Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej, UMK w Toruniu.

² Podobny obraz Bujnowskiego z tego samego cyklu przedstawień został wcześniej wykorzystany w wideoperformansie Oskara Dawickiego *Skórka za wyprawkę* z roku 2006,

ści przygotowujący w tym czasie swoją ekspozycję w CSW dar przyjęli, jednocześnie konstatuując, jakim poważnym problemem może być sprawiedliwy podział otrzymanego dobra – taki, przy którym każdy z członków grupy mógł poczuć się właścicielem konkretnej części dzieła i niezależnie nią rozporządzać. W tym celu zlecił³ sporządzenie stosownych notarialnych aktów własności, a samemu procesowi „rozmnażania dzieła sztuki przez podział” nadali performatywny charakter. „Zmodyfikowany” obraz, umieszczony w gablocie wraz z aktami prawnymi potwierdzającymi prawa obecnych właścicieli do powstałych w ten sposób czterech obiektów, miał stać się jednym z eksponatów wystawy. W przygotowaniu akcji, oprócz samych artystów, udział wzięli kuratorzy, dyrekcja placówki, notariusz oraz konserwatorzy dzieł sztuki.

Rola tych ostatnich, poza nadaniem jeszcze bardziej paradoksalnego charakteru przedsięwzięciu, polegała na realizacji pewnych ściśle określonych postulatów Grupy odnośnie do opracowania sposobu dzielenia obrazu na takie cztery równe części, które można będzie eksponować indywidualnie bez dalszego pogarszania ich stanu zachowania.

Mimo absurdalności sytuacji, przypuszczalnie świadomie przywołującej analogie do bardzo starych i nikogo już nieśmieszących żartów z małżeństw w trakcie rozwodu, jasno sformułowane oczekiwania artystów wydawały się logiczne. Ponadto nawet niezbyt głęboka analiza historii kilku szeroko znanych zabytków wykazała, że wiele z nich wywierało i wywiera nadal znaczny wpływ na kształtowanie przestrzeni kulturowej mimo swojej niekompletności, choćby pierwotnie polichromowane rzeźby antyczne czy znane jedynie we fragmencie, jak Wenus z Milo. Przykłady te (m.in.) utwierdzają w przekonaniu, że dla wartościowania dzieła sztuki jego kompletność niekiedy mogłaby zaniżyć walory estetyczne, siłę oddziaływania, a może nawet i artystyczną oraz estetyczną rangę. Czy warto zaufać artystom współczesnym, żywiąc nadzieję, że tak właśnie będzie i w tym przypadku? Czy może jedynym sukcesem tego karkołomnego przedsięwzięcia będzie poszerzenie

w materiałach prasowych z wystawy *Ekonomia w sztuce* (MOCAK, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie) opisany jako *Bez tytułu*, 2004.

³ W skład grupy Azorro wchodzi: Oskar Dawicki, Łukasz Skąpski, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko.

świadomości konserwatorskiej wśród artystów nowoczesnych? W każdym razie te i inne wątki rozważań za i przeciw współpracy z grupą Azorro zaowocowały decyzją o podjęciu rzuconej rękawicy. Zagadnienie kompletności i integralności dzieła sztuki w nawiązaniu do działań konserwatorskich czy działań samych artystów stanowi być może margines rozważań historyków sztuki, lecz dla konserwatorów jest chlebem powszednim – podczas procesu konserwacji, uzupełnienia poszczególnych warstw, rekonstrukcji, aranżacji. Wspomniana Wenus z Milo miała stać się „kompletnym” dziełem – gipsowe odlewy rąk były już gotowe do montażu, a „integracji” całości zaniechano w ostatniej chwili. Działania przeciwne do „dodawania”, akty parcelacji zabytków w historii również nie są niczym nowym i dokonywane były relatywnie często. Dotyczy to zwłaszcza dzieł złożonych, jak poliptyki ołtarzy gotyckich, składające się z tablic dzielonych na kwatery, które po odłączeniu od całości mogły funkcjonować jako samoistne wizerunki. Co więcej – komponowano z nich niejednokrotnie nowe zestawienia, przesuując puzzle i budując kompozycję zawierającą inne niż pierwotnie wartości, nie tylko estetyczne, ale i ideowe poprzez zmianę akcentów programu ikonograficznego. W podobny sposób współcześni kuratorzy szukają nowych kontekstów, przygotowując wystawy. Również mniejsze obiekty, np. dyptyki, rozdzielano nader często. Można przytoczyć choćby znany obraz *Madonna z Dzieciątkiem* Jeana Fouquet, część tzw. Dyptyku z Melun⁴. Niewiele osób kojarzy jego drugie skrzydło z przedstawieniem św. Szczepana, dopełniające dzieło również osobą donatora o nazwisku Chevalier. Fakt ten obecnie nie razi – rozdział usankcjonowany został odpowiednio długim upływem czasu. Skrzydło z Madonną usamodzielnilo się i w ikonosferze funkcjonuje jako autonomiczne i w pełni samowystarczalne. Dla dzisiejszego odbiorcy oglądanie dyptyku jest mniej naturalne niż podziwianie samodzielnych kwater. Takie przykłady można by mnożyć, są to jednak o tyle dalekie analogie, że dzieła te od początku składano z kwater – kompozycyjnie samodzielnych, więc ich dalsze usamodzielnienie wydaje się bardziej naturalne, a fizyczne dzielenie na części – mniej bolesne.

⁴ *Dyptyk z Melun*, ok. 1456, lewe skrzydło *Étienne Chevalier ze św. Szczepanem*, Staatliche Musset Berlin, prawe skrzydło, *Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu Serafinów i Cherubinów*, Koninklijk Museum, Antwerpia.

Autorzy bogatej w ciekawe przykłady monografii *Seeing through paintings* przytaczają casus Carpaccia⁵. Po latach dwa samodzielne przedstawienia zatoki weneckiej (*Polowanie na Lagunie*) oraz scena z dwiema kobietami (*Damy weneckie*), namalowane na skrzydle drzwi, zgodnie z sugestiami historyków sztuki połączono wirtualnie w całość. Zestawienie dzieł po czasie, wraz z analizą kompozycji z użyciem promieniowania o różnej długości fal, wykazało, że ewidentnie brakuje trzeciej części kompozycji. Kształt desek, kompozycja znajdująca się na odwrociu oraz zawiasy sugerują, że było to jedno z dwóch skrzydeł drzwi. Ich historia jest dobrym przykładem grupy dzieł często poddawanych autonomizacji. Należą do niej elementy wystroju wnętrz lub przedmioty użytkowe o wysokiej klasie artystycznej dekorowane malowanymi wizerunkami. Często dzielono je w taki sposób, aby kompozycje te mogły funkcjonować autonomicznie jako obrazy sztalugowe. Działo się tak z dekoracjami skrzyń włoskich, tzw. cassoni, elementami różnych innych mebli, jak malowane blaty stołów⁶ czy wieka instrumentów muzycznych.

Niektórzy artyści wykorzystywali i wykorzystują własne prace do tworzenia kolejnych dzieł, nie przywiązując się zbytnio do ich pierwotnego formatu. Antoine Pesne, przygotowując podobrazie pełnopostaciowego *Portretu księcia Leopolda Maksymiliana*, znajdującego się na zamku Werlitz, wkomponował w nie wcześniej namalowany portret. Przykład jest o tyle ciekawy, że zmiana kompozycji wymagała wszycia istniejącego dzieła w zagruntowane płótno, w którym w tym celu wycięto okno. Przykład ten to przypadek nieodosobniony, tak samo postąpił autor *Portretu Fryderyka Henryka Ludwika Księcia Pruskiego* z 2 poł. XVIII wieku, obrazu konserwowanego w ZKM i RzP⁷. Obraz Jacoba Jordaensa *Wie die Alten sungen, so zwieschen die*

⁵ Vittorio Carpaccio, *Polowanie na lagunie*, ok. 1490, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, oraz dolna część przedstawienia *Dwie damy weneckie*, ok. 1490, Museo Correr, Wenecja; opis i reprodukcje: A. Kirsch, R. S. Levenson, *Seeing through paintings. Physical Examination in Art. Historical Studies*, Yale University Press, New Heaven–London 2000, s. 206–209.

⁶ Np. *Siedem grzebów głównych i cztery ostateczne* Hieronima Boscha (blat stołu), Museo del Prado, Madryt.

⁷ Obraz będący własnością Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie był poddany pracom konserwatorskim i restauratorskim prowadzonym przez Monikę Kwiatkowską pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Markowskiego i dr Joanny Arsyżńskiej w latach 2006–2010.

Jungen składa się najprawdopodobniej z namalowanych wcześniej czterech obrazów, których podobrazia zszyto ze sobą i dodano kilka kolejnych brytów płótna umożliwiających namalowanie elementów łączących podobrazie w nową kompozycję. Przykłady te obrazują powiększanie istniejącego dzieła, ale częściej jednak spotykamy się, niestety, z działaniami odwrotnymi.

Narażone na podział przez rozcinanie są zwłaszcza obrazy wielkoformatowe, malowane kurtyny teatralne, panoramy czy cykloramy. Jednym z najbardziej znanych przykładów jest *Wymarsz Strzelców* Rembrandta, którego format dostosowano do przestrzeni ekspozycyjnej, innym przykładem jest tzw. *Panorama Siedmiogrodzka* Jana Styki (malowana z zespołem polskich i węgierskich malarzy), znana obecnie jedynie z niezależnych, wyciętych scen, których liczba szacowana jest nawet na ok. 100 sztuk⁸. Kolejny obraz wielkoformatowy *Alegoria krakowska*⁹ Fryderyka Pastucha został pocięty własnoręcznie przez autora (wg przekazów po kłótni z żoną), następnie jedną z części autor przemalował, modyfikując jej wymowę (jak łatwo się domyślić – tę z przedstawieniem żony). Czy w tym przypadku konserwator powinien scalać obraz do pierwotnego formatu – autorskie przemalowania utrudniają obecnie zestawienie całości w homogeniczną kompozycję? Jak eksponować poszczególne fragmenty niepasujące do siebie? Czy scalać kolorystycznie miejsca styku poszczególnych części, czy je uwidaczniać, biorąc pod uwagę ich przypadkowy kształt? Czy eksponować je oddzielnie, czy zestawiać ze sobą?

Manet pociął jedną z redakcji *Rozstrzelania cesarza Maksymiliana*¹⁰. Działanie to mogło służyć oddzieleniu fragmentów kompozycji, z których artysta był „zadowolony” i niezadowolony, być może przechowywał je do dalszego malarskiego wykorzystania jako wzorce. Jednak usunięcie osoby

⁸ M.in. fragment zatytułowany *Woły w zaprzęgu*, Muzeum w Łęczycy konserwowany przez prof. D. Markowskiego (zob. D. Markowski, *Obrazy wielkoformatowe na płótnie (panoramy i kurtyny teatralne) w procesie ich konserwacji*, [w:] D. Markowski, S. A. Kamiński, M. Wachowiak, *Wybrane zagadnienia konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej*, Toruń 2010, s. 232–233).

⁹ F. Pautsch, ok. 1930, wł. pryw., 378 x 264, złożony z sześciu wyciętych wcześniej autorsko fragmentów, obecnie konserwowany w Zakładzie Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej UMK przez K. Butrym oraz K. Matusz w ramach pracowni dyplomowej pod kierunkiem prof. D. Markowskiego, dr. S. A. Kamińskiego, dr. M. Wachowiaka.

¹⁰ *Rozstrzelanie Maksymiliana*, 1872–1873, płótno, cztery fragmenty, National Gallery Londyn, [w:] A. Kirsch, R. S. Levenson, op. cit., s. 58–59.

Maksymiliana prawdopodobnie miało charakter autocenzury – niepopularny władca, według anegdot, posłużył za podpalkę, podczas gdy pozostałe części obrazu zostały połączone w całość przez Degasa i w formie puzzli z uwidocznionymi miejscami połączeń eksponowane są do dzisiaj. Obiekt wydaje się wysoce interesujący – zarówno to, czego brakuje, jak i to, co zostało zachowane – jest informacją rozszerzającą pole interpretacyjne dzieła i jego wartość historyczną oraz naukowo-dydaktyczną. Obraz informuje nie tylko o klimacie politycznym czasów, w których powstał, procesie twórczym Maneta (łącznie z kolejną, niezachowaną malarską oraz graficzną redakcją tematu), ale i o szacunku malarzy względem innych artystów, w tym wypadku w stosunku do spuścizny przyjaciela. Sam Manet jednak mniej delikatnie postąpił z obrazem, który otrzymał od Degasa – *Portretem Maneta i jego żony*¹¹. Niezadowolony z portretu małżonki po prostu go odciał. Oburzony Degas zabrał obraz do siebie i domontował fragment brakującego podobrazia, prawdopodobnie z zamiarem powtórnego namalowania wyciętego przez Maneta portretu, co ostatecznie jednak nie nastąpiło. Pocięciu na części uległo również wielkoformatowe dzieło Moneta *W parku*¹² stanowiące istotne ogniwo ewolucji postawy malarza w kierunku impresjonizmu.

Prawo autora do zniszczeniu własnego dzieła, dopóki pozostaje ono jego własnością, jest bezdyskusyjne. Granicę tego prawa artysta przekracza, gdy autodestrukcji dokonuje na dziele już funkcjonującym jako czyjaś własność, zarówno w rozumieniu dobra materialnego, jak i wizerunku, który zafunkcjonował w ikonosferze. Przykład *Szalu* Władysława Podkowińskiego, który dokonał zniszczenia obrazu, zamiast po prostu odebrać go z galerii, to swego rodzaju manifestacja, użycie dzieła do wyrażenia siebie w pozamalarski sposób – przecież można było zniszczyć pracę w zaciszu pracowni. Obraz poddano konserwacji dopiero po śmierci artysty¹³. Wielu

¹¹ Hilaire-Germain-Edgar Degas, *M. et Mme Eduard Manet*, 1868–1869, Kitakyushu Municipal Museum of Art, za: A. Kirsch, R. S. Levenson, op. cit., s. 56–57.

¹² Claude Monet, *W parku*, 1866, Musée d'Orsay

¹³ Władysław Podkowiński, *Szał uniesień*, 1894, odrestaurowany w 1895 przez Witolda Urbańskiego, zakupiony przez Feliksa Jasińskiego za sumę 1000 rubli w 1904 i w 1905 przekazany do Muzeum Narodowego w Krakowie. Najwięcej cięć znajduje się we fragmencie z postacią kobiety (prawdopodobnie Ewy Kotarbińskiej), którą artysta sportretował, darząc nieodwzajemnionym uczuciem.

artystów właśnie tak niszczyło swoje wcześniejsze dzieła, z bliższych nam warto wspomnieć Francisca Bacona, który w tym celu wykupował je z rynku sztuki za wcale pokaźne sumy. Użycie noża lub szabli do walki z obrazem ma wydźwięk wręcz symboliczny, często jest wyrazem bezsilności i buntu, jak w przypadku ataku przeprowadzonego ułańską szablą na fotogramy wystawy *Faszyści* przez Daniela Olbrychskiego¹⁴. Płótna uszkodzone ostrym narzędziem wykorzystywał artystycznie np. Lucio Fontana, dla którego cięcie obrazu stało się elementem procesu twórczego – interesowała go dramaturgia procesu niszczenia/tworzenia oraz niepokojąca poetyka powstających deformacji¹⁵.

Sytuacja jest bardziej skomplikowana, kiedy tworzywem staje się dzieło innego artysty, które w sensie prawnym już do niego nie należy. Ingerencja Maneta oburzyła Degasa, który planował „restytuować” darowaną przyjacielowi kompozycję. Jeszcze bliższym przykładem do analizowanego w tekście przypadku jest casus dzieła *Wymazany rysunek de Kooninga* „autorstwa” Roberta Rauschenberga¹⁶. „Niszczy” on dzieło kolegi, tworząc własne o zupełnie innej wymowie. Co więcej, niemożliwe do zaistnienia bez wcześniejszego, cudzego dzieła, z którym w tak prowokacyjny i drastyczny sposób nawiązuje dialog poprzez proces systematycznego, trwającego ponad dwa miesiące usuwania kompozycji. To, że zostało ono wcześniej stworzone przez de Kooninga i do niego w tytule wciąż się odnosi, wprost konstytuuje silnie działające swą irytującą pustką konceptualne dzieło. Jest to przykład „artystycznego” niszczenia, dla którego poprzednie autorstwo stanowi konieczny aspekt. Czy w tej sytuacji Rauschenberg jest coś de Kooningowi winien (poza butelką whisky, za którą rysunek został wymienio-

¹⁴ Performance ten został przeprowadzony w warszawskiej Zachęcie w 2000 roku. Instalacja Piotra Ukleńskiego została zniszczona przez Daniela Olbrychskiego, który w ten sposób chciał dać do zrozumienia, że artysta przekroczył granicę, naruszając swoją pracą dobra osobiste innych artystów. Olbrychski uzyskał zgodę osób przedstawionych na pojętych fotografiach, w celu rejestracji tego zdarzenia zaprosił ekipę telewizyjną.

¹⁵ Z wielu względów ciekawym zagadnieniem jest prowadzenie prac konserwatorskich obrazów, których podobrazia zostały uszkodzone celowo przez autora.

¹⁶ R. Rauschenberg, *Wymazany rysunek de Kooninga*, 1953, San Francisco, Museum of Modern Art., dzieło zresztą doczekało się kolejnej interpretacji skopiowane przez Mike’a Bidlo i zatytułowane *Not Robert Rauschenberg: Erased de Kooning drawing*, 2005, Francis M. Naumann Fine Art.

ny)? Czy zdeprecjonował jego dzieło, czy też raczej przyznał mu poczesne miejsce w kręgu twórców poprzez wybór de Kooninga na godnego adwersarza? Wydaje się, że to drugie, nawet jednak bez tego rozstrzygnięcia pewne jest, iż jakakolwiek próba rekonstrukcji konserwatorskiej pierwotnego rysunku byłaby barbarzyństwem i świadectwem niezrozumienia artystycznego gestu słynnego konceptualisty otwierającego popart¹⁷. Może w tej sytuacji powstała przestrzeń na wykonanie kopii, czemu jednak miałyby ona służyć¹⁸? W tym złożonym wypadku niszczenie niewątpliwie było kreacją, skutecznie wypierającą pierwowzór, choć konstytuującą się poprzez negującą względem niego relację.

Kolejnym przykładem takich skomplikowanych relacji mogą być artyści wykorzystujący lub wręcz kupujący dzieła innych twórców bądź gotowe przedmioty i wykorzystujący je do własnej twórczości. Należeli do nich klasycy sztuki współczesnej: Duchamp, Lichtenstein, Warhol i wielu innych. Działania takie z czasem stały się więc pewnego rodzaju normą, co spowodowało poszukiwania jeszcze bardziej ekstremalnego „tworzywa”. Sięgnęli po nie Jake i Dionos Chapman w cyklu *O ile byśmy byli szczęśliwsi gdyby Hitler był Hipisem*, wykupując z rynku antykwarycznego akwarele z pejzażami Adolfa Hitlera i domalowując na nich tęczę przed dalszą odsprzedazą ze znacznym zyskiem¹⁹.

W podanych przypadkach powstające prace funkcjonują poprzez relacje do wyjściowej kompozycji, niemniej sprzedający/darujący swe prace artyści lub autorzy pierwowzorów w większości podanych przykładów nie mogli być świadomi dalszych przekształceń swych dzieł. W przypadku murali ryzyko domalowań jest znaczne, więc analogie z tymi pracami będą niepełne. Aczkolwiek wzajemne domalowania i częściowe zamalowania murali Bank-

¹⁷ Próbowano wirtualnie odtworzyć pierwotne przedstawienie, obrabiając cyfrowo pozostałości rysunku, który stanowił prawdopodobnie szkic kilku postaci, w San Francisco Museum of Modern Art, 2010.

¹⁸ „Oczywiście” podjęto próby cyfrowej rekonstrukcji, patrz przypis powyżej.

¹⁹ P. Biernatowicz, Jake & Dinos Chapman *If Hitler Was A Hippy* 2008 White Cube Gallery, “Arteon” 11/2008. Spuścizna wodza Trzeciej Rzeszy stanowi ciągle wstydlivy wątek historii XX wieku, z jednej strony organizowane są wystawy typu: Special Exhibition Churchill and Hitler Two Painters At War, Palazzo Reale di Milano 2011, z drugiej – bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy przyjęcie go na wiedeńską Akademię Sztuk Pięknych uratowałoby miliony istnień?

sy'ego i Robbo w Camden w Londynie czy domalowania Banksy'ego do *Spot painting* Damiena Hirsta niewątpliwie są próbą wykorzystania pracy innego artysty. Także i w tych wypadkach konserwatorskim szaleństwem byłaby próba usuwania finalnych warstw jako wtórnych względem oryginału. Czy obecne status quo pracy to nowy oryginał? Czy kompozyt obydwu warstw jest konglomeratem twórczości obydwu autorów o równej randze?

Wracając jednak do naszej *Skórki* – konserwatorzy zostali postawieni tu w dyskomfortowej sytuacji – zmuszani do przekroczenia granicy etyki zawodowej pod dyktando żyjących artystów²⁰, co zrodziło być może zbyt wiele pytań – co będzie oryginałem po pocięciu obrazu na cztery autonomiczne części? Powstaną cztery obrazy w jednej czwartej oryginalne, czy cztery nowe oryginały? Czyż nie jest to zbyt prosta recepta na rozwój kolekcji? Jakie prace będzie przy nich wykonywać przyszły konserwator? Dlaczego akurat w tym przypadku Azorro przestało być grupą i prawa do własności musiały być wyznaczone odrębnie dla każdego z członków – czy jest to rodzaj sygnału o początku rozpadu grupy? Czy zaistniała sytuacja jest odwracalna, zwłaszcza jeśli autor poczuje się w przyszłości oburzony obrazoburczą działalnością Azorro? Bujnowski jednak, jak twierdzą artyści, nie sprzeciwiał się sprawiedliwemu podzieleniu jego podarunku, zdanie można jednak zmienić – co wtedy? Czy obraz trzeba będzie ponownie scalić? Nawet najdoskonalsze wykonanie trudnego zabiegu przywrócenia integralności podobrazia nie pozwoli przywrócić obrazowi pierwotnego status quo. Skoro jednak podjęto decyzję, aby pomóc artystom w realizacji ich wizji, należało ponieść konsekwencje. Istotną fazą całego przedsięwzięcia była komunikacja definiująca i uszczegóławiająca cele i przebieg podejmowanych działań. Informacje były wymieniane mailowo oraz konsultowane telefoniczne, zanim artyści przybyli do Centrum. Ze strony grupy Azorro nad przedsięwzięciem czuwał Łukasz Skąpski, z którym w drodze konsultacji przebieg kolejnych kroków ustalali konserwatorzy. Ostateczne decyzje oczywiście podejmowali artyści – konserwatorzy przedstawiali propozycje oraz ich wpływ na stan zachowania obrazu/obrazów.

²⁰ Jednak najczęściej konserwator nie ma możliwości kontaktu z twórcą dzieła trafiającego do jego pracowni.

Obraz *Skórka* namalowano na cienkim płótnie, założonym z dużym zapasem aż na odwrocie sosnowych ruchomych krosien oraz przybitej i doklejonej na obwodzie krosna cienkiej listewki o kwadratowym przekroju tworzącej fazę. Złącza krosien zostały jednak skleione i dodatkowo wzmocnione za pomocą gwoździ. Płótno bawełniano- lniane nabito za pomocą zszywek tapicerskich wbitych od tylnej strony listew krosien. Jest ono cienkie, gładkie, gęsto tkane, barwy jasnougrowej, podbarwione. Nie było przeznaczone przez producenta do celów malarskich. Brak jest przeklejenia, natomiast jako autorski grunt położono białą farbę emulsyjną o spoiwie polioctanowo-winylowym. Zaprawę tę nakładano bardzo cienko, zachowując fakturę płótna, miejscami nieznacznie wychodząc poza krawędzie listew krosna, lecz krawędź nie została zagruntowana. Grunt, przenikając przez płótno, skleił je z listwami fazy. Charakter matowej warstwy malarskiej sugeruje użycie spoiwa akrylowego, zgodnie jednak ze słowami Bujnowskiego jest to spoiwo olejne. Obraz autorsko nie był werniksowany. Malowany był „mokre w mokre”, głównie za pomocą białej i czarnej farby, w jednym miejscu przełamany delikatnym dodatkiem ugru. Biel z czernią przenikają się z widocznymi śladami sztywnego włosia pędzla, fragmentami z duktem oddanym delikatnym reliefem w grubości farby. Zasadniczo jednak całość malowana jest cienko, z widocznym spod farby grenem delikatnie i niezbyt grubo zaprawionego płótna. Stan zachowania obrazu był bardzo dobry. Jedynie w lewym górnym rogu znajdowało się niewielkie wgniecenie. Nieznaczne deformacje płótna występowały również na skraju krosien²¹.

Uzgodnienia rozpoczęto od ustalenia, w jaki sposób mają przebiegać linie podziału obrazu. Artystom zależało na czytelności jego historii, jasne miało być, że poszczególne części pierwotnie stanowiły jeden obraz, więc podział można było przeprowadzić na wiele sposobów. W przypadku dzieła o „niefiguracywnym” charakterze pasowe, wydłużone kompozycje mogłyby działać jako samodzielne optycznie abstrakcyjne całości. Działy obrazu na trójkąty czy inne nieforemne części wydawało się atrakcyjne kompozycyjnie, lecz wyjątkowo niekorzystne dla stabilizacji płótna. Stąd najbardziej racjonalna z punktu widzenia konserwatora wydawała się de-

²¹ Dokumentacja konserwatorska przechowywana w CSW, autor dokumentacji dr M. Wachowiak.

cyzja podziału wzdłuż dwóch osi symetrii na prostokąty nawiązujące do pierwotnego kształtu. W ten sposób uniknięto cięcia narożników, co komplikowałoby stabilizację konstrukcyjną poszczególnych części, jak również dzięki takiemu podziałowi każdy artysta otrzymał „tę samą ilość” swojej części. Jediną niekonsekwencję stanowił podział papierowej naklejki na dolnej listwie krosna z wykonanym zielonym pisakiem odręcznym napisem *Bartoszyce 03*. Stanowi ona prawdopodobnie autorską informację o dacie i miejscu jego powstania. Odklejona i przecięta na dwie części nalepka miała zostać naklejona ponownie na listwy dwóch dolnych ćwiartek krosna. Po uzgodnieniu linii podziału *skórki* artystycznego „niedźwiedzia” przystąpiono do dalszych ustaleń, określających dopuszczalne działania konserwatorskie, których celem było umożliwienie autonomicznego funkcjonowania poszczególnych części.

Skąpski sugerował, aby po rozcięciu płótna i krosien eksponować ćwiartki obrazu horyzontalnie, a pozbawione punktów mocowania płótno przypiąć szpilkami do podłożonej pod nie podkładki o grubości listew krosna [fot. 2]. Takie rozwiązanie budziło wątpliwości: dodawanie kolejnych widocznych elementów burzyło zamierzoną sterylność działań, powodując dalsze zniszczenia, a skuteczność takiego naciągu mogłaby okazać się wątpliwa – w krótkim czasie najprawdopodobniej pojawiłyby się deformacje płótna pomiędzy punktami zamocowania. Uświadomiono więc artyście problemy związane z częściowym „uwalnianiem” płótna z krosna. Za konieczne w tym wypadku uznano zwiększenie stabilności płótna poprzez jego usztywnienie i obniżenie wrażliwości na zmiany wilgotności względnej. Standardowym postępowaniem byłoby doklejenie brakujących krajków, uzupełnienie listew krosna oraz jego modyfikacja, pozwalająca regulować siłę naciągu płótna, a następnie prawidłowe nabicie nowo powstałych obrazów, ale rozwiązanie to nie uzyskało aprobaty artystów jako zbyt silnie ingerujące w pierwotny stan (wyraźne elementy wtórne)²² oraz sugerujące pełną autonomiczność poszczególnych części, zacierającą ich pochodzenie z jednej, pierwotnej całości. Powstałe w ten sposób cztery obiekty byłyby już zupełnie nowymi strukturami o zbyt daleko posuniętej autonomiczno-

²² Doklejone krawki można było wyróżnić kolorystycznie, a każdą z części oprawić np. tylko fragmentami ram.

ści. Rozważano więc impregnację płótna roztworem Paraloidu B-72 w toluenie, który uodporniłby je na wahania wilgotności oraz znacznie usztywnił. Zabieg ten jednak mógłby być niebezpieczny dla warstwy malarskiej, gdyż narażałby ją na długotrwałe działanie rozpuszczalników, niekiedy też może wywoływać niekorzystne reakcje plócien lnianych poprzez uwidocznienie wcześniej niewidocznych zagnieceń. Dyskusyjna jest również uzyskana w ten sposób stabilność kształtu, zależna od rodzaju płótna i stopnia impregnacji. Konieczne byłyby szersze badania, zrezygnowano więc z tego rozwiązania. Ciekawym pomysłem wydawało się przeprowadzenie maruflagę'u na przezroczyste płytki litego poliwęglanu – usztywniłby on płócienne podobrazie pozbawione równomiernego naciągu, a jednocześnie umożliwiałby uwidocznienie charakteru i struktury oryginalnego płótna dzięki transparentności użytego materiału²³. Realne stawało się wtedy ponadto takie mocowanie płótna z krosnem, które pozwalałoby na wieszanie każdej części w pionie bez obawy o powstanie deformacji. Pomysł ten, zilustrowany rysunkiem, nie przekonał jednak Skąpskiego, dla którego wprowadzenie zupełnie obcego materiału pozbawiłoby obiekt „oryginalności”. Istotne, jak się okazało dopiero w rozmowie, było również zachowanie elastyczności podobrazia. Co ciekawe, dublaż nie był dla artysty ingerencją wpływającą na oryginalność dzieła, co uzasadniał niezliczoną ilością przykładów dzieł wielkich artystów zdublowanych w przeszłości. Większa tolerancja artysty dla dublażu daje nam wiele do myślenia i wynika zapewne z niepełnej świadomości jego wpływu na wygląd odwrocia (łatwo akceptowanego przez artystę), ale często, co gorsza, i lica obrazu. Ostatecznie podjęto więc decyzję o przeprowadzeniu dublażu z przekładką, co powinno usztywnić i ustabilizować pozbawione prawidłowego naciągu płótno. Zdecydowano o użyciu przekładki z cienkiej, gęsto tkanej tkaniny szklanej o bardzo gładkiej powierzchni. Aby zminimalizować niebezpieczeństwo obwisania płótna i tworzenia się w trakcie ekspozycji deformacji, „brakujące” listwy krosien zastąpiono wsuwanymi drewnianymi podkładkami wyprofilowanymi w taki sposób, by podtrzymywały całą płaszczyznę płótna, również w przestrzeni nad fazą listwy krosna [fot. 9, 10]. Jeśli jednak nie uda się powstrzymać

²³ Dublaż na pleksi to autorska propozycja dr. S. A. Kamińskiego.

powstawania deformacji płótna, w podkładki zostaną wmontowane rzepy, których zadaniem będzie mechaniczne przytrzymanie swobodnie obecnie kładzionych na podkładki krawędzi płócien.

W wyniku ustaleń z grupą Azorro²⁴ sformułowano następujący program prac konserwatorskich:

- rozpoznanie techniki wykonania obrazu,
- przeprowadzenie prób odporności termicznej oraz odporności na działania wybranych rozpuszczalników,
- zdjęcie obrazu z krosien,
- oczyszczenie odwrocia,
- przygotowanie przekładki,
- przygotowanie płótna dublażowego,
- wykonanie dublażu z przekładką na stole próżniowym licem do góry, na podkładce amortyzującej,
- nabicie zdublowanego obrazu na krosno w celu odtworzenia linii zagięcia krajkę po dublażu,
- sezonowanie,
- zdjęcie obrazu z krosna,
- przecięcie krosien oraz papierowej nalepki z inskrypcją,
- przygotowanie podkładek stabilizujących kształt płótna,
- przecięcie zdjętego płótna,
- nabicie płócien na krosna i uzupełnienie ich podkładkami.

Matowa warstwa malarska obrazu, malowana czystą bielą i czernią z użyciem niewielkiej ilości spoiwa, odchudzonego dodatkiem terpentyny lub innych rozpuszczalników, wymagała wyjątkowo delikatnego traktowania [fot. 3]. W partiach białych uwidaczniały się wszelkie najdrobniejsze nawet przebarwienia, a czernie o trudno uchwytnym i definiowalnym aksamitnym charakterze powierzchni, który zakłócić mogło nawet dotknięcie nieco spoconym palcem, bardzo podatne były również na zarysowania. Uszkodzenia takie mogły okazać się prawie niemożliwe do dyskretnej naprawy. Zwracano więc szczególną uwagę na ochronę unikalnego charakteru war-

²⁴ Etap związany z dublażem został opracowany przy szczególnym wsparciu dr. S. A. Kamińskiego, a następnie wspólnie z dr. M. Wachowiakiem przeprowadzony w jego pracowni.

stwy malarskiej: stopień wyblszczenia i jej delikatną fakturę. Po wykonaniu szczegółowej dokumentacji fotograficznej, rysunkowej i opisowej przystąpiono do ostrożnego zdejmowania płótna z krosien. Płótno, które w wyniku gruntowania niefortunnie uległo przyklejeniu do listewek tworzących fazę krosna z częścią zaprawy leżącą na granicy lica i krajek, o znacznej w porównaniu z innymi partiami obrazu grubości, było niezwykle wrażliwe na uszkodzenia mechaniczne. Dla bezpieczeństwa podczas demontażu posługiwano się przygotowanymi w tym celu podkładkami o różnym stopniu twardości, umożliwiającymi bezpieczne operowanie podobrazem. Po zdjęciu płótna z krosna wykonano próby odporności obrazu na działanie wody, wybranych rozpuszczalników oraz podwyższonej temperatury. Badania odporności termicznej warstwy malarskiej przeprowadzono dwustopniowo: wstępne z wykorzystaniem kautera i kolposkopu umożliwiającego obserwację badanych miejsc pod powiększeniem oraz szczegółowo – z zastosowaniem przeznaczonego do tego celu urządzenia TeRM²⁵. Pierwsze widoczne reakcje, tj. delikatne zmiękczenie warstwy malarskiej, odnotowywano już od temperatury 56°C, natomiast niebezpieczne jej uplastycznienie nastąpiło w temperaturze 69°C. Warstwa malarska była odporna na działanie benzyny lakowej i toluenu, a płótno nie zareagowało na działanie wody. Przystąpiono więc do prostowania podobrazia: krajek oraz zdeformowanych partii płótna w narożnikach, delikatnie nawilżając płótno, a następnie prasując kauterem. Powierzchnię odwrocia obrazu oczyszczono mechanicznie odpowiednio dobieranymi gumkami wishab oraz wyrównano, niwelując za pomocą skalpela błędy włókiennicze, aby uniknąć w trakcie dublowania uwidocznienia się ich na powierzchni lica. Wyniki dokonanych prób umożliwiały przeprowadzenie dublażu na spoiwa termoplastyczne, istotne było zminimalizowanie niebezpieczeństwa migracji spoiwa dublażowego na lico. Mając dobre doświadczenia z przekładkami z płótna szklanego i Bevy 371, zdecydowano się w tym przypadku na taki wariant, lecz dla większego bezpieczeństwa chudej i jasnej warstwy malarskiej zdecydowano się

²⁵ TeRM do pomiaru wrażliwości warstw malarskich obrazów na działanie ciepła (prototyp urządzenia powstał we współpracy z dr. Jerzym Łukasiewiczem), B. J. Rouba, *Badanie wrażliwości warstw malarskich obrazów na działanie ciepła*, „Ochrona Zabytków”, z. 4, 1991, s. 278–284.

na użycie Bevy w postaci filmu. Ze względu na wyjątkowy charakter zabiegu zróżnicowano formaty przekładki i płótna dublażowego, ograniczając partię dublowaną jedynie do powierzchni lica obrazu, krajki pozostawiono niezduplowane. W ten sposób zróżnicowano sztywność płótna na granicy partii lica i partii krajkę – miało to na celu ograniczenie wpływu deformacji krajkę płótna zaginanych na krawędziach listew krosna na powstawanie deformacji na powierzchni lica. Zwykle obraz jest nabity na krosna na całym obwodzie, więc deformacje te są niwelowane przez rozklinowanie, które pozwala również w pewnym zakresie regulować naprężenie podobrazia z czasem – po wielu cyklach pracy płótna wywołanych zmianami wilgotności i temperatury podobrazia płóciennie zapamiętuje swój nowy kształt²⁶. W tym przypadku takiej możliwości nie będzie. Jeden arkusz folii z Bevy wprasowano we wcześniej przygotowane, fabrycznie dekatyzowane płótno lniane o grubości, splocie i zapelnieniu zbliżonym do płótna oryginalnego, natomiast drugi w przekładkę. Istotne było precyzyjne ułożenie poszczególnych warstw na stole, w tym celu płótno dublażowe zostało przyklejone do blatu taśmami. Dublaż przeprowadzono licem do góry na stole próżniowym z zastosowaniem podkładki amortyzującej, chroniącej fakturę duktów pędzla i innych elementów przestrzennego ukształtowania warstwy malarskiej. Aby ograniczyć dublaż jedynie do powierzchni lica, oryginalne krajki izolowano od krajkę płótna dublażowego folią poliesterową dwustronnie silikonowaną [fot. 4, 5]. Zabieg wykonano przy ciśnieniu 320 hPa i temperaturze 59°C. Przekładka, zgodnie z oczekiwaniami, zaabsorbowała część spoiwa, minimalizując jego migrację na odwrocie, nie przesycając płótna oryginału ani, co w tym przypadku było również istotne, płótna dublażowego.

Na tym etapie rozpoczęto przygotowania krosna. Listewki tworzące fazę oczyszczono z gruntu na bazie poliocetanu winylu [fot. 6]. Łebki gwoździ, którymi krajka została przybita do krosna, zabezpieczono trzema warstwami Paraloidu B 44 w acetonie. Z dolnej listwy zdjęto nalepkę z inskrypcją, a następnie przecięto ją skalpelem w miejscu podziału listwy. Zdublowany obraz nabito na krosna i wykorzystując kauter, ukształtowano

²⁶ Stąd tak trudno jest zlikwidować deformacje płótna pojawiające się nad wewnętrznymi krawędziami listew źle wykonanych krosien.

krajki na krawędziach listew krosna. Zszywki wbijano dokładnie w ich pierwotne miejsca. Istnienie płótna dublażowego ukryto poprzez odpowiednie docięcie jego kraje. Aby ustabilizować kształt kraje, obraz nabito i pozostawiono na krośnie przez 14 dni. Następnie zdjęto go ponownie z krosien, które zostały rozcięte na cztery części, dwie części naklejki, przy wykorzystaniu jej oryginalnego kleju, przyklejono w odpowiednich miejscach na dwie części dolnej listwy. Podkładki stabilizujące kształt płótna wykonano z płyt MDF o dwóch grubościach i wymiarach: większa i cieńsza odpowiadała wymiarami „fazie” krosna, mniejsza – grubości jego listew [fot. 9, 10]. Płyty podkładek montowano ze sobą za pomocą gwoździ, których łebki zabezpieczono roztworem Paraloidu B 44.

Po tych przygotowaniach można było przystąpić do „aktu” podzielenia płótna obrazu, który odbył się w przestrzeni tzw. open space Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu w obecności wszystkich artystów grupy Azorro – docelowych właścicieli poszczególnych jego części. „Ceremonia” ta o charakterze performatywnym dokumentowana była kamerą filmową, jednocześnie sporządzano dokumentację fotograficzną [fot. 8]. Cięcia (nożykiem introligatorskim przy metalowym liniale) dokonał konserwator CSW wraz z asystującymi mu artystami, którzy w białych rękawiczkach przytrzymywali podobrazie, chroniąc je przed niekontrolowanym przesunięciem. Kiedy artyści się rozjechali i szum kamer ucichł, przecięte części płótna nabito na przygotowane wcześniej krosna oraz podłożono przygotowane podkładki. Wszystkie cztery części eksponowano na *Idealnej Wystawie* umieszczone horyzontalnie w szklanej gablocie wraz z aktami notarialnymi właścicieli [fot. 11].

Przeprowadzony zabieg i jego rezultaty w pełni usatysfakcjonowały wszystkich członków grupy Azorro.

A co z konserwatorami? W instytucji takiej jak CSW, gdzie czas wyznacza kalendarz kolejnych wernisaży, brak jest komfortu pogłębionej akademickiej refleksji nad rodzącymi się podczas omawiania zadań czy nasuwającymi w trakcie ich realizacji wątpliwościami. Argumenty „za” przedstawione w skrócie wcześniej wpłynęły na podjęcie decyzji o uczestnictwie w artystycznej akcji, niemniej radykalizm i nietypowość podjętych działań, na pierwszy rzut oka stojące w całkowitej sprzeczności z etyką konserwatorską, domagają się, choćby dla spokoju konserwatorskiego sumienia,

spojrzenia na całe przedsięwzięcie ponownie i podjęcia próby analizy post factum oraz subiektywnej oczywiście, ale zawsze krytycznej oceny naszych działań i ich konsekwencji.

Materia dzieła sztuki z fizycznego punktu widzenia nieuchronnie ulega zjawiskom entropii, większe jeszcze spustoszenia czynią działalność człowieka oraz różnego rodzaju kataklizmy. Wiedza o pierwotnym wyglądzie zażytku, który pojawia się przed naszymi oczyma, i próba jego wirtualnego odtworzenia staje się niekiedy lamigłówką godną Sherlocka Holmesa, a zmierzyć się z nią muszą konserwator i historyk sztuki. Możliwość uczestnictwa w procesie twórczym oraz wpływania na sposób rozwiązania zagadnień technicznych wydaje się więc wartościowym i ciekawym doświadczeniem. Co prawda ceną w tym przypadku jest uwikłanie konserwatorów w odpowiedzialność za przekroczenie pewnych granic. Z drugiej jednak strony wiemy, że granice te niejednokrotnie już zostały przekroczone w przeszłości.

Bujnowski, autor obrazu, miał świadomość ryzyka związanego z interakcjami z członkami grupy Azorro, które w ich przypadku często obrają się w żart włączający do ironicznego dyskursu potencjalne „ofiary”. Doświadczył już w przeszłości wykorzystania swego obrazu w performatywnych działaniach grupy²⁷. Może nawet liczył na wywołanie szumu medialnego i włączenie *Skórki* do „krwiobiegu” polskiej sztuki i jej ikonosfery, tym bardziej że dzieło nie miało jeszcze ustabilizowanej pozycji. Stąd nie tylko nie dokonywało się przez jego podział uszczerbku na narodowym dziedzictwie, lecz, być może wprost przeciwnie, nadawało dziełu nowego, „bogatszego” w kolejne sensory artystyczne życia, zwielokrotnione i usytuowane po przeprowadzeniu akcji w nowych zupełnie kontekstach²⁸. Bardziej może ocalono *Skórkę* przed wyłączeniem z artystycznego obiegu, krytycznego dyskursu, a w efekcie z szeroko rozumianego świata kultury, pod warunkiem jednakowoż, że to, co otrzymaliśmy po przeprowadzeniu podziału, nadal możemy tytułować *Skórka*. W innym przypadku po prostu uczestniczyliśmy w tworzeniu nowego dzieła, starając się minimalizować perswazją i czynem zniszczenia w materii obrazu.

²⁷ Patrz przypis 2.

²⁸ Przykłady innych artystycznych akcji poprzez artystyczne „niszczenie” bądź ingerowanie w strukturę materialną dzieła szerzej analizowano w pierwszej części tekstu.

Ważne jest więc pytanie o oryginalność tego, co powstało. W tradycyjnym rozumieniu prawdopodobnie została ona nadwyreżona. Niemniej od czasów błyskotliwych spostrzeżeń Muñoza Viñasa musimy być ostrożniejsi przy rozważaniu tez o oryginalności²⁹. Podając prozaiczny przykład cennej grafiki Leonarda z National Gallery, której status quo ulegało zmianie: pierwotnie nieuszkodzonej, następnie przestrzelonej przez szaleńca i poddanej w związku z tym konserwacji, stawia pytanie o oryginalność grafiki (*true condition*) na każdym z etapów. Odpowiedzi mogą zaskakiwać. Po pierwsze, w subiektywnym, powierzchownym odbiorze prawdopodobnie zniszczona grafika jest bardziej „oryginalna”, w „prawdziwszym stanie” przed niż po konserwacji – o zgrozo dla naszego zawodu. Przy bliższym przyjrzeniu się poszczególnym stanom obiektu, jak wykazuje Viñas, w każdym z nich cenna grafika jest w oczywisty sposób tak samo oryginalna, lecz na innym stopniu integralności materiałowej oraz wizualnej. Obydwa przypadki – zarówno kreacje przez ujmowanie, jak i dodawanie, choć się różnią, są jednak dobrą ilustracją – z jednej strony złożoności procesu twórczego dzieła sztuki, problemu autorstwa i oryginalności, również w odniesieniu do działań konserwatorskich, z drugiej zaś – wagi kontekstu, który często swą warstwą ideową bierze górę nad czysto wizualnym nośnikiem informacji i wartości artystycznych. Wartości dawności oraz oryginalności mogą także ulec znacznemu skomplikowaniu, jak miało to miejsce choćby w przytoczonych przykładach „kompozytów” Rauschenberga/de Kooninga oraz Banksy’ego/Robbo czy innych artystów. Czy w przypadku podzielenia na cztery równe części obrazu *Skórka* doszło do naruszenia tychże wartości? Warstwa historyczna wydaje się zostać wzbogacona, nie unieważniono też autorstwa Bujnowskiego, każda z obecnie autonomicznych części obrazu daje możliwość oceny warsztatu „pierwszego” autora – jego techniki, stylu, ale i wyglądu pierwotnej, niepodzielonej jeszcze kompozycji pod warunkiem ustawienia jej części w niewielkiej odległości od siebie, w pozycjach tożsamyh z tymi sprzed podziału [fot. 9]. Stąd warstwa historyczna, jak i naukowa nie unieвозмоwia wirtualnej „rekonstrukcji” sytuacji pierwotnej, a przeprowadzona akcja dodatkowo wprowadza nowe jakości artystyczne zgodne z dążeniami

²⁹ S. Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, „Elsevier” 2005, s. 93–4.

grupy Azorro, która stała się posiadaczem dzieła. Obiekt po podzieleniu w sposób, co dla grupy charakterystyczne – ironicznie pokazuje konteksty funkcjonowania dzieła jako bytu materialnego, przynoszącego bądź nie – zyski. Poprzez potraktowanie go jak każde inne dobro materialne, jako dobytek do podziału, jak w przypadku rozwodowych ustaleń, paradoksalnie uwypukliła się, naszym zdaniem, jego immanentna wartość dodana. Stąd tradycyjne wartościowanie zarówno obiektu, jak i planowanych działań „konservatorskich” być może powinno ulec uelastycznieniu. Wydaje się, że pole działań konserwatora zostaje przededefiniowane, rozszerzone, często ma w mniejszym lub większym stopniu część wspólną nie tylko z ochroną dzieła, ale i z aktywnością stricte artystyczną. Artyści współcześni z kolei często nie mają pełnej świadomości, że niezależnie od naszych działań lub zaniechań dzieła sztuki stale ulegają zmianom, które nie zawsze muszą być kojarzone z utratą wartości artystycznych czy siły oddziaływania dzieła sztuki. Jeśli więc obraz i tak zostałby podzielony niezależnie od decyzji i udziału konserwatorów, to sensowniejsze wydawało się uczestnictwo niż łatwiejsze i mniej brzemiennie (przynajmniej w powierzchownej ocenie) w osobiste konsekwencje etyczne „umycie rąk”. Inną sprawą jest fakt zależności służbowej od przełożonych w danej instytucji – którzy w osobie kuratorów i dyrektora zwrócili się z sugestią pomocy w podziale. Czy ich intencją nie było zagwarantowanie jak najlepszego wariantu przeprowadzenia zabiegu, który uchroni przed dalszymi zniszczeniami dzieła już podzielone? Ponadto co stałoby się w przypadku odmowy współpracy? Podsumowując sytuację konserwatora i odpowiadając na pytanie, czy powinien on podjąć wyzwanie towarzyszące akcji Azorro, wydaje się, że będzie to przykład nie tyle pogwałcenia etyki konserwatorskiej, co rozszerzenia pola działania konserwatora o obszary zazębiające się z działalnością artysty, w tym przypadku zwłaszcza o charakterze performatywnym (sam akt cięcia) oraz conceptualnym (zmiana kontekstu pracy, choćby poprzez eksponowanie ich z aktami własności). Co istotne, dzięki uczestnictwu konserwatorów akcja mogła zostać przeprowadzona w sposób kontrolowany, z minimalnym niszczeniem materii (punkty cięcia krosien), z minimalną ingerencją (zachowanie faktury, kolorystyki lica bez przesycenia spoiwem dublażowym, pozostawienie oryginalnych krosien bez dodawania nowych listew). Ponadto, co warto podkreślić, użyte metody pozwalają ograniczyć

niekorzystny wpływ środowiska na obraz po przeprowadzonym podziale. Stąd wydaje się, że do obrony jest teza, iż nie tylko warstwa artystyczna, historyczna, naukowa obrazu nie uległy uszczupleniu, lecz wprost przeciwnie: wzbogaceniu, w sposób dosłowny zwielokrotnieniu, choć jednocześnie w najbardziej dosłownym sensie – także rozczłonkowaniu. Z jednej strony w stosunku do pierwowzoru zniszczono integralność dzieła, z drugiej zaś zmieniło się jej rozumienie – obraz zaczął funkcjonować bardziej jako instalacja, o zmiennym zresztą wyglądzie, gdyż każdorazowo nie muszą być eksponowane wszystkie cztery części *Skórki*. Paradoksalnie, dzieło może być pokazywane w kilku miejscach równocześnie, dowodząc „zwielokrotnienia” jego oddziaływania, mimo rozczłonkowania pierwowzoru. Obecnie jednak raczej pierwiastek ironiczny, performatywny, odsyłający do aktu cięcia oraz konceptualny, stawiający pytanie o status dzieła sztuki poprzez zestawianie z aktami notarialnymi górują. W tym kontekście dla integralności ważniejsze może być eksponowanie całości, bądź części z prawnym aktem własności, niż fakt łączności bądź rozłączności ćwiartek. Stąd dzieło z jednej strony utraciło integralność, lecz musimy żywić nadzieję, że dzięki artytom, przy udziale konserwatorów, uległo transformacji wzbogacającej jego konteksty i zwykle prosta dbałość o integralność może być w takim przypadku rozumiana w nowy, pogłębiony sposób.

Summary

Conservation-Artistic Transgressions

In 2010 at the CoCA Toruń during the preparation of exhibition of the four Polish artist group called Azorro, kind of widely understood artistic action was going to be undertaken. The painting of Rafał Bujnowski entitled *Skórka* (2007), a gift for the group from Bujnowski him-self, was to be divided into 4 equal parts and exhibited with the official notarized confirmation of ownership by each of the four Azorro group member. The conservator was ask to prepare the process to execute the division it in a safe way, enabling proper exhibiting and later storing/hanging the parts separately, which would keep the original character of the work (The aim was not giving additional frames or even stretchers, not putting permanent stiff auxiliary supports under the four cut pieces of canvas, and in the same time to keep the possibility of presenting the parts together or separately).

After negotiation with all the Azorro group members some compromise concerning the method was achieved. The painting was to be lined with the interlayer in between of the original and new canvas, and exhibited with easily removable rest beneath.

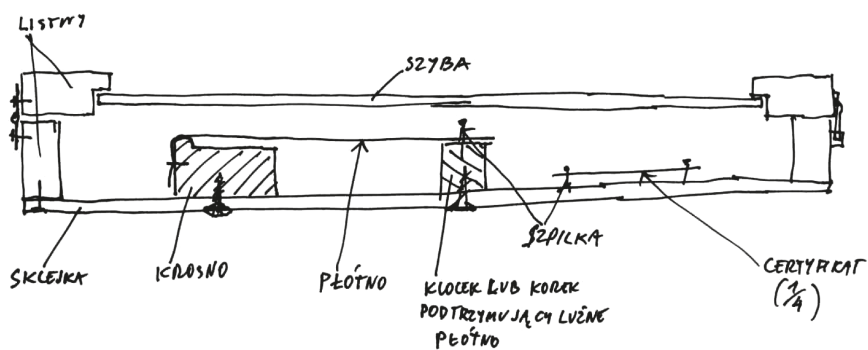
Apart of controversy of “damaging” or multiplying the work of art by conservator, which solved by full agreement of the painting author, the conservation challenge was the sensitivity of the painting and demand to keep at least optically its original character apart of integrity in one work

The painting executed in oil was very sensitive to the temperature. Its support was very thin cotton canvas dyed light yellow, not designed as the painting support at all, but for bedclothes. The paintlayer was very matt, unvarnished executed only with the white and black paint, with significant totally flat white parts with black paint executed wet in wet with visible, tiny textured brushstrokes. These characteristic features made all the lining process a very demanding one –the temperature could not exceed 65 C, the tiny brushstroke pretending the texture of animal fur could not be flattened by the exceeded pressure, the adhesive could not migrate both to the matt and white front and to the back of the new canvas support, which was to keep not consolidated “dry” character.

Two Beva 371 films were used and synthetic fabric as the interlayer in between of original and new linen canvas support. The lined painting was stretched on the original canvas and ironed on margins with hot spatula to keep proper shapes. Than the canvas was taken off the stretcher and cut with the knife into four equal rectangular pieces following central vertical and horizontal axis. The operation was documented and done together with artists –all of them keeping their hands on the cutting knife. The original stretcher was sawn. Tacking margins of all for parts of canvas were attached to the proper four pieces of stretchers respectively (each with one corner kept) with staples, following the original holes marking former position. Paper label taken away before sewing of stretcher and cut half, was applied back to the two stretcher separated wooden list at the back. Four wooden rests enabling exhibiting separated parts were added at last. They were exhibited horizontally in the glass bookcase along with the notarized confirmation of ownership paper documents.



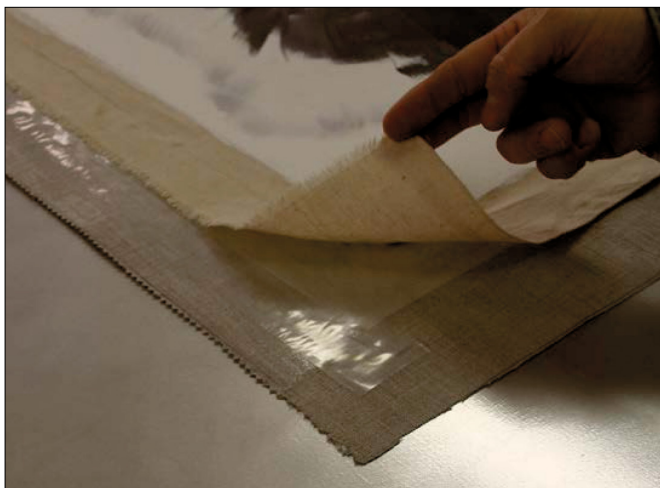
Fot. 1. Rafał Bujnowski, Skórka 2003, przed działaniami, fot. M. Wachowiak



Fot. 2. Rysunek Łukasza Skąpskiego ilustrujący pierwotną propozycję ekspozycji pociętego obrazu, fot. M. Wachowiak



Fot. 3. Makrofotografia fragmentu lica uwidaczniająca delikatną, lecz bogatą teksturę powierzchni warstwy malarskiej, fot. M. Wachowiak



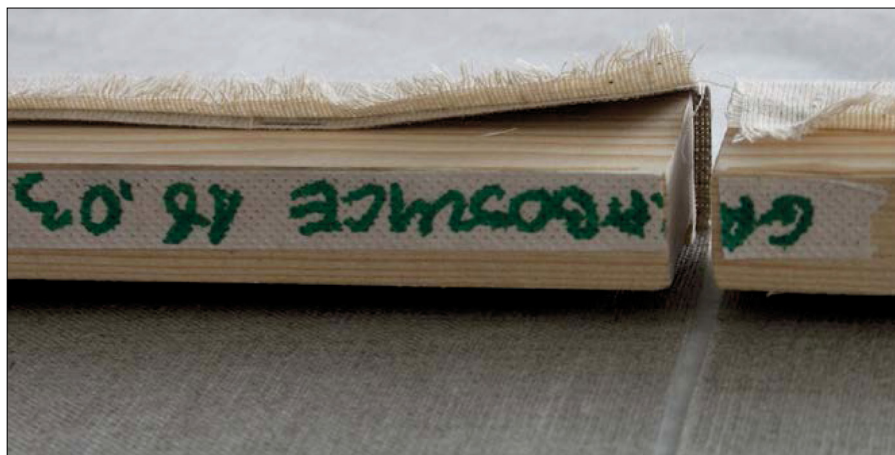
Fot. 4. Paski folii poliestrowej dwustronnie silikonowanej oddzielają płótno dublażowe i przekładkę oraz przekładkę i płótno oryginalne – krajki pozostaną niezduplowane, fot. M. Wachowiak



Fot. 5. Zdblowane płótno docięte i nabite na krosno w sposób umożliwiający ukrycie go pod krawkami, fot. M. Wachowiak



Fot. 6. Faza otrzymana przez nabicie listewek po obwodzie krosien z zaprawą na bazie poliocyanu winylu, która przesączyla się przez płótno i skleila je z listewkami, utrudniając zdjęcie go z krosien, fot. M. Wachowiak



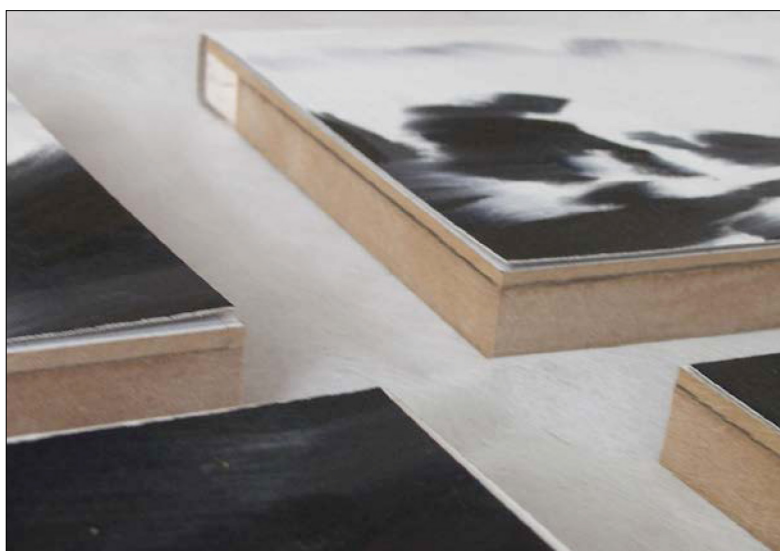
Fot. 7. Papierowa naklejka po przecięciu i powtórny naklejeniu na listwy krosna, fot. M. Wachowiak



Fot. 8. Członkowie grupy Azorro chwilę przed podziałem zdublowanego obrazu na części, fot. M. Wachowiak



Fot. 9. Części malowidła po podziale z wsuniętymi pod płótno ruchomymi podkładkami z płyty MDF



Fot. 10. Zbliżenie uwidaczniające budowę podkładki dopasowanej do budowy krosna



Fot. 11. Kompozycja po pocięciu eksponowana w szklanej gablocie w trakcie *Idealnej Wystawy* wraz z aktami własności



Fot. 12. *Idealna Wystawa*, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, chwila przed otwarciem, fot. M. Wachowiak