

Problematyka sztuki współczesnej w aspekcie konserwacji dwóch dzieł Zbigniewa Dłubaka – *Onona* i *Desymbolizacje*

Sztukę współczesną, także w dziedzinie fotografii, charakteryzuje przenikanie dyscyplin artystycznych, posługiwanie się nietradycyjnymi materiałami i nowatorską formą przekraczającą granice plastyki, filmu i muzyki. Przestaje nas dziwić, gdy na wystawach fotografii, prezentowane są wydruki komputerowe, projekcje wideo czy instalacje. Nadrabiając zaległości w ich interpretacji, nazywamy fotografią już nie tylko „reprodukowalne, dwuwymiarowe obrazy powstałe przy pomocy mechanizmów optycznych i procesów chemicznych”¹, ale także obiekty przestrzenne, fotomontaże, kompozycje z negatywów, jak i wirtualne przetworzenia cyfrowe, które są zazwyczaj prezentowane z projektorów, np. przy akompaniamencie muzycznym². Tradycyjna definicja stopniowo rozszerza się o kolejne obszary twórczości artystycznej. W ten sposób fotografia ostatecznie uwolniła się od usługowej roli dostarczania kopii rzeczywistości³.

Wobec tak szeroko nakreślonego obrazu na nowo powstała potrzeba aktualizacji dotychczasowych zasad ochrony. Podstawą powszechnie obecnie uznawanej sztuki i nauki konserwacji są założenia koncentrujące się na maksymalnym poszanowaniu oryginalnej substancji dzieła, minimum interwencji konserwatorskiej, odwracalności stosowanych metod i materiałów, a także zachowaniu dostrzegalności ingerencji restauratorskich⁴. W odniesieniu do sztuki współczesnej zostają postawione dodatkowe pytania, co do możliwości ochrony wymowy, autentyczności dzieł, ich trwałości / nietrwałości czy reprodukcji⁵.

Nowe procedury wymagają rozszerzenia roli konserwatora dzieł sztuki, dotyczą przeprowadzenia całościowego rozpoznania oraz zgłębienia prawideł odbioru, zindywidualizowania podejścia do przechowywania i transportu obiektu, jak i zachowania integralności podczas konserwacji i ponownej instalacji dzieła w sali wystawowej. Do nowości należy również potrzeba powołania nowych procedur dokumentacji włączających autorów prac zarówno do badań nad ideą i kontekstem powstania dzieła, jak i znaczenia materii oraz określenia warunków prezentacji, które zapewnią integralność i autentyczność podczas wystawiania⁶.

1 A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Kraków 2009, s. 33.

2 Ibidem.

3 B. Brauchitsch, *Mala historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 257.

4 I. Szmelter, *Paradygmat teorii i praktyki konserwatorskiej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej*, w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. B. Szmygin, Warszawa-Lublin 2008, s. 136.

5 I. Szmelter, W. Kowalski, *Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 38.

6 I. Szmelter, *Paradygmat...*, s. 135.

Projektowanie konserwatorskie⁷ nastęrcza nie lada trudności w obliczu skomplikowanej natury dzieł współczesnych, które możemy sprowadzić do paradoksu opieki nad „autentyczną materią”, niekiedy wymagającą wymiany lub reprodukcji. Wobec ryzyka naruszenia integralności, wskutek dowolnej interpretacji, do artysty należy określenie charakteru utworu, wskazując jego przesłanie⁸. Stworzony w ramach grupy badawczej Modern Art. Who Cares?⁹ Plan podejmowania decyzji¹⁰ stanowi dogodną pomoc sygnalizującą problemy, które wcześniej mogły wydawać się mniej oczywiste. Zagrożenia najczęściej mogą wynikać z nieprawidłowego rozpoznania dzieła zarówno w sensie materialnym, jak i niematerialnym. Model postępowania określa kolejność wstępnych działań poczynając od gromadzenia danych, określenia znaczenia dzieła, wskazania rozbieżności między znaczeniem dzieła a jego stanem zachowania, aż po obszerną analizę możliwości konserwatorskich. Przygotowany na tej postawie zakres opieki znajduje zastosowanie podczas konserwacji prewencyjnej, konserwacji aktywnej oraz restauracji.

Pierwszym etapem prac jest próba dokumentacji intencji artysty, techniki wykonania i materiałów, z których wykonano pracę¹¹. Dokumentacja jest zawsze procesem otwartym, uwzględniającym przyszłe działania wokół obiektu¹². Dodatkowo może przybrać różnorakie formy, od opisu tekstowego, fotografii analogowej / cyfrowej po dokumentację 3D / multimedialną, dostosowaną do indywidualnych potrzeb obiektu. Przeprowadzone badania, skupione na współpracy z artystą, powinny również uwzględniać sposoby zachowania integralności dzieła oraz stosunek twórcy do prac konserwatorskich.

Kolejnym etapem jest określenie stanu zachowania obiektu. Poza udokumentowaniem uszkodzeń, należy przeprowadzić dokładną analizę składu materiałów, ich procesów starzenia oraz wpływu środowiska na oryginalną substancję. W związku z wielowymiarowym charakterem sztuki współczesnej jednym z najważniejszych etapów wstępnych badań jest identyfikacja wymowy dzieła. Ustalenie przesłania powinno zostać przeprowadzone na podstawie wywiadów z artystą lub jego bliskimi współpracownikami, kontekstu historycznego oraz

7 B. J., Rouba, *Projektowanie konserwatorskie*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 1, s. 57-78; www.nid.pl/UserFiles/File/Publikacje/Ochrona%20Zabytk%C3%B3w/Ochrona%20Zabytk%C3%B3w%202008_1_2008-5.pdf [dostęp: 08.12.2011].

8 I. Szmelter, W. Kowalski, *Wystawiennictwo...*, s. 38.

9 I. Szmelter, *Koncepcja opieki konserwatorsko-kuratorycznej dla dziedzictwa sztuki najnowszej*, w: *O opiece nad kolekcją*, red. M. Bogdańska-Krzyżanek, J. Egit-Pużyńska, Warszawa 2008, s. 20. Zob. *Modern Art. Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, ed. by Y. Hummelen, D. Sille, Amsterdam 1999.

10 *The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, Amsterdam 1999, www.sbm.nl/uploads/decision-making-model.pdf [dostęp: 08.12.2011].

11 Badania materiałów, z których wykonano obiekt powinny zostać rozszerzone o kolekcję próbek pobranych z pracowni artysty, na których podstawie może zostać stworzone „archiwum prób materiałowych”, zob.: I. Szmelter, *Koncepcja...*, s. 19.

12 I. Szmelter, *Koncepcja...*, s. 18.

zastosowanej techniki wykonania. Decyzje konserwatorskie podjęte w oderwaniu od dokładnego rozpoznania utworu, mogą doprowadzić do nieporozumienia w jego odczytaniu, a nawet przyczynić się do naruszenia integralności dzieła. Po dokładnej analizie wpływu stanu zachowania obiektu na jego przesłanie jesteśmy w stanie wskazać rozbieżności, na których opieramy późniejsze działania konserwatorskie. Rezultatem wyżej wymienionych prac jest wybór metody ochrony. Planowany zakres działań powinien rozważać wykonanie kopii dzieła, sposób uzupełnienia ubytków oraz ustalenie dopuszczalności wymiany zniszczonych elementów. Wszelkie wytyczne, co do przebiegu prac konserwatorskich należy oprzeć na indywidualnych potrzebach dzieła.

Próba zastosowania wyżej analizowanych procedur opartych na Planie podejmowania decyzji jest przypadkiem dwóch obiektów fotograficznych Zbigniewa Dłubaka¹³. Działania dotyczące repliki przestrzennego obiektu fotograficznego *Onona* z 1992 r. koncentrowały się na zachowaniu oryginalnej substancji dzieła, respektując historyczną technikę wykonania odbitek. Prace odnoszące się do jednej z plasz fotograficznych cyklu *Desymbolizacje* z 1971 r. polegały na wykonaniu pełnej rekonstrukcji dzieła. Oba projekty, odmienne w założeniach i metodach, łączy – prócz twórcy – zindywidualizowane podejście do dzieła sztuki, które pozwoliło na wyprowadzenie różnych rozwiązań konserwatorskich. Próba ustalenia wymowy dzieł została poprzedzona analizą kontekstu ich powstania, opierającą się na badaniach źródłowych oraz wywiadach z bliskimi i współpracownikami artysty¹⁴. Dociekania pomogły ustalić znaczenie obiektów oraz przyczyniły się do zrozumienia twórczości Zbigniewa Dłubaka w kontekście jego życia, świadectwa czasu i roli, jaką odegrał.

Autor

Biografia Zbigniewa Dłubaka¹⁵ przypomina losy innych polskich artystów pokolenia lat dwudziestych. Urodzony 26 IV 1921 roku w Radomsku, w ostatnich latach przed wojną i w czasie okupacji, samodzielnie studiował zagadnienia malarstwa i rysunku. Po powstaniu warszawskim przebywał w obozach Auschwitz i Mauthausen. W tym ostatnim, wraz z Marianem Boguszem i Zbyskiem Sekalem, zorganizował swoją pierwszą „wystawę” pod zmienionym nazwiskiem¹⁶. Po zakończeniu wojny realizował prace fotograficzne czerpiąc z przedwojennych tradycji. Konsekwentna awangardowa postawa oraz pogląd na istotę

13 M. Supruniuk, *Problematyka konserwacji i restauracji dwóch obiektów fotograficznych Zbigniewa Dłubaka – „Onona” i „Desymbolizacje”*, praca magisterska pod kierunkiem dr hab. Marzenny Ciechańskiej w Katedrze Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie (2011).

14 Rozmowy przeprowadzono z Armelle Dłubak (żoną), prof. Mariuszem Łukawskim (wieloletnim asystentem Zbigniewa Dłubaka w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi) oraz Karoliną Lewandowską (kuratorką jednej z obszernych wystaw artysty).

15 Biografię artysty omówiono dość szeroko, ponieważ jej poznanie i określenie jej wpływu na dzieło jest jednym z elementów rozpoznania dzieła.

16 Zbigniew Dłubak w czasie wojny używał pseudonimu Andrzej Zdanowski.

sztuki, pojmowanej jako czynnik rozbijający schematy, każą w jego wczesnych doświadczeniach szukać związków z najlepszymi tradycjami polskiego konstruktoryzmu, zwłaszcza zaś z działalnością Władysława Strzemińskiego i Henryka Stażewskiego.

Dłubak w 1948 r. wziął udział w kilku ważnych wystawach: *Zbigniew Dłubak – fotografie*, Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie; *Nowoczesna Fotografika Polska*, Polskie Towarzystwo Fotograficzne w Warszawie i *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, Klub Artystów w Krakowie. Dominującym kierunkiem w polskiej fotografii był wtedy piktorializm, uzależniony od estetyki tradycyjnego malarstwa. Niezależne od głównego nurtu prace Dłubaka pozwoliły na nieznaną do tej pory kooperację fotografii z sztuką nowoczesną¹⁷.

Podczas spotkania w Nieborowie w 1949 r., zorganizowanego przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, Dłubak stanowczo skrytykował doktrynę socrealizmu. Starał się uzasadnić potrzebę eksperymentu artystycznego – w przekonaniu twórcy, istotnego elementu w budowie socjalistycznego społeczeństwa. Odmienne stanowisko władz było dramatem tym boleśniejszym, że dotknęło artystę ufnie spoglądającego na nową rzeczywistość polityczną. Poczucie porażki spowodowało wycofanie Dłubaka z życia artystycznego do połowy lat 50.

W 1953 r. Dłubak objął, począwszy od drugiego numeru, stanowisko redaktora naczelnego pisma „Fotografia”. Miesięcznik na długo stał się najważniejszym pismem krytycznym dotyczącym fotografii, jak i najnowszych nurtów sztuki nowoczesnej. Mimo to, artysta po latach stwierdził:

*Muszę jednak przyznać, że „Fotografia” nie odegrała roli w moim życiu i rozwoju artystycznym. Owszem, przez dwadzieścia lat walczyłem z wydawnictwem i cenzurą, aż wyrzucono mnie w 1972 roku – wraz z całym zespołem – za publikację zdjęć Bułbaka dokumentujących wkroczenie Żeligowskiego do Wilna*¹⁸.

Od końca 1954 r. Dłubak współtworzył Grupę 55, poświęcając uwagę zagadnieniom malarskim. Jego ówczesne obrazy charakteryzowały się dużymi płaszczyznami czystego koloru, oszczędnością szczegółów i nierealnym nastrojem¹⁹. Dochodząc do coraz większych uproszczeń Dłubak podkreślał potrzebę kontroli formy, realizując swoje założenia w sposób praktycznie niespotykany na tle sztuki polskiej lat 1949-1954.

Po rozpadzie Grupy 55 artysta nadrabiał zaległości w fotografii, czego owocem był cykl *Egzystencje*, sprowadzający się do próby świadomego nawiązania do własnej twórczości lat 40. Artysta dokonał ostrego podziału między formą, charakteryzującą się trwałym i niezależnym od obserwatora kształtem, a jego treścią – „sumą procesów psychicznych powstających przy odbiorze dzieła”²⁰.

17 E. Janicka, *Egzystencje*, Warszawa 2005, s. 5.

18 E. Janicka, *O sztuce i nie tylko. Rozmowy ze Zbigniewem Dłubakiem*, maszynopis, (zbiory Fundacji Archeologia Fotografii).

19 Do najsłynniejszych cykli malarskich należą *Macierzyństwo* i *Wojna*.

20 Z. Dłubak, *Drogi poszukiwań*, „Fotografia” 1956, nr 12, s. 2-3.

W konsekwencji na zawsze odrzucił pojęcie formy jako znaku konstruowanego dla przedmiotu, proponując, aby to same przedmioty narzuciły kształt swojej obecności²¹. Ponadto artysta pracował nad stworzeniem fotoenvironmentu *Ikonosfera I* (1967). Instalacja traktowała o „naszych banalnych doświadczeniach z rzeczywistością”²². Składała się z luźno zawieszonych, nakładających się na siebie wielkoformatowych fotografii, przedstawiających fragmenty kobiecego ciała. Podczas ekspozycji z 1992 roku *Zbigniew Dłubak. Prace z lat 1965-1991* artysta na nowo zaprezentował *Ikonosferę I*, bardzo entuzjastycznie podchodząc do możliwości ponownego wykonania dzieła:

*Ja z zainteresowaniem robiłem tę rekonstrukcję, bo chciałem zobaczyć na świeżo, jak to wygląda*²³.

W 1970 roku rozpoczął kolejny cykl fotograficzny pt. *Gestykulacje*, w którym zestawiał przedstawienia układów dłoni. Zmienne systemy miały sugerować zmienność znaczeń, wprowadzając w odbiór dzieła pojęcia semantyczne. W 1971 roku artysta uczestniczył w jednej z najbardziej przełomowych wystaw w historii fotografii polskiej – *Fotografowie poszukujący* – w ramach której pokazał obiekt *Onona*. Ekspozycja miała ogromny wpływ na powstanie i umocnienie nowoczesnych koncepcji artystycznych w fotografii polskiej.

Pomimo, iż artysta był w pełni zaangażowany w nurt konceptualizmu to odnosił się sceptycznie do możliwości przeniesienia zagadnień twórczych w świat samych idei. Podczas stypendium Fundacji Kościuszkowskiej w Stanach Zjednoczonych, w 1973 roku, zrealizował cykl *Ocean*, przy okazji którego powstał „manifest-zwierzenie”:

- unicestwić odruch wartościowania,
- przyjąć banał w najzwyczajniejszy sposób, bez akcentowania egzotyki codzienności,
- utożsamiać się ze światem zewnętrznym, by pozbyć się fałszywego odczucia wyższości w stosunku do otoczenia,
- odrzucić przekonanie o składaniu z siebie ofiary na rzecz sztuki,
- porzucić myśl o doskonałości wyzbycia się wszystkiego,
- być²⁴.

Kolejne podróże do Japonii i RFN przyniosły rozgłos i uznanie. W 1974 roku Dłubak rozpoczął cykl malarski *Systemy*, komplementarny do cyklu fotograficznego *Gestykulacje*. Od 1976 organizował Seminaria Warszawskie wraz z absolwentami Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych²⁵. W opozycji

21 Ibidem.

22 J. Wójcik, *Doświadczenia z rzeczywistością. Rozmowy ze Zbigniewem Dłubakiem z lat 1992-1993*, www.fototapeta.art.pl/2001/dlb.php [dostęp: 08.12.2011].

23 Ibidem.

24 J. Olak, *Zmienne systemy Dłubaka*, „Plastyka” 1981, nr 15, s. 45.

25 Teorię społecznej roli sztuki Dłubak przejął po Władysławie Strzemińskim, który uważał, że na pierwszym etapie odbiorcami sztuki są artyści, technicy, politycy, którzy zmieniają sztukę w bardziej użytkową formę, z jakimi dopiero stykają się zwykli ludzie.

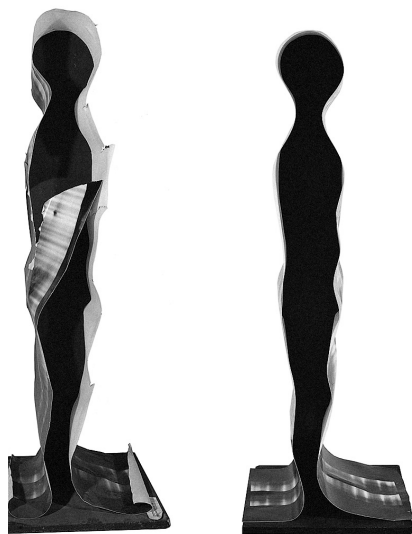
do „czystego” konceptualizmu, brał udział w sformułowaniu podstaw nurtu kontekstualnego²⁶.

W 1978 roku Dłubak rozpoczął cykl *Desymbolizacje*, z którego pochodzi jedna z prac będących przedmiotem niniejszego opracowania. Postulując niemożność przeniesienia sztuki w obszar samych idei, a jednocześnie chcąc uniknąć powiązania jej z przedmiotem, wprowadził pojęcie *znaku pustego*²⁷, narzucając konieczność odebrania sztuce ustalonych przez wieki zasad.

Od 1980 roku jego zainteresowania zmierzały w kierunku różnic istniejących w rzeczywistości, czemu dawał wyraz cykl *Podobieństwa-Różnice* oraz *Asymetrie*, nad którym pracował do końca życia. Zbigniew Dłubak zmarł 21 sierpnia 2005 roku w Warszawie.

Wymowa

Demitologizacja i desymbolizacja są kluczowymi pojęciami, które wypełniały twórczość artysty. Ich odzwierciedlenie możemy odnaleźć również w dwóch obiektach Dłubaka będących przedmiotem niniejszego artykułu – *Onona* i *Desymbolizacje*.



1. Replika obiektu *Onona* przed konserwacją i po konserwacji, fot. R. Stasiuk

Pierwszy z nich jest repliką przestrzennego obiektu fotograficznego pt. *Onona*. Pierwotna wersja pracy została pokazana na wystawie *Fotografowie poszukujący* w 1971 roku. W krótkim czasie po tym wydarzeniu obiekt uległ zniszczeniu²⁸. Przedmiotem konserwacji i restauracji jest jego replika powstała w 1992 roku przy okazji wystawy *Zbigniew Dłubak. Prace z lat 1961-1991*, która odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1992 roku. Replika składa się z dwóch równoważnych pod względem konstrukcji i wymowy części. Pierwszą jest czarna nieregularna forma przypominająca sylwetkę stojącego mężczyzny ukazaną z profilu i wykonaną z płyty wiórowej.

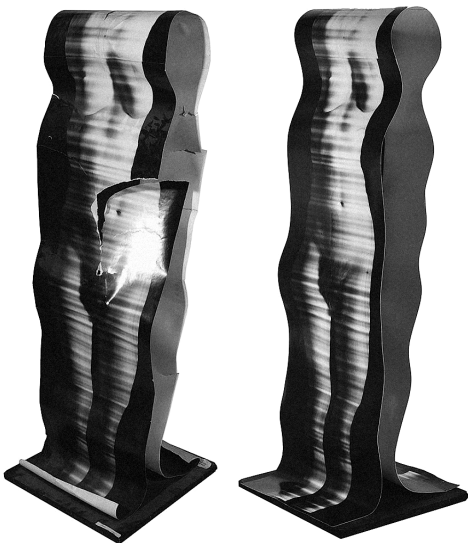
26 Kontekstualizm był bezpośrednią reakcją na konceptualizm. Aksjomatem wspólnym dla obu teorii było założenie, iż podstawą do zrozumienia wypowiedzi artystycznej jest jej lingwistyczny a nie estetyczny charakter. Sztuka według kontekstualistów była procesem, a jej kontekst nigdy nie był ostateczny, podlegał nieustannym zmianom. Kontekstualizm został sformułowany w wyniku konfrontacji teorii Jana Świdzińskiego i Dłubaka oraz przedstawicieli Galerii Remont – Henryka Gajewskiego i Andrzeja Jórczaka.

27 Znak pusty to taki, który jeszcze nie oznacza sztuki. Powstaje w określonym kontekście kulturowym i historycznym.

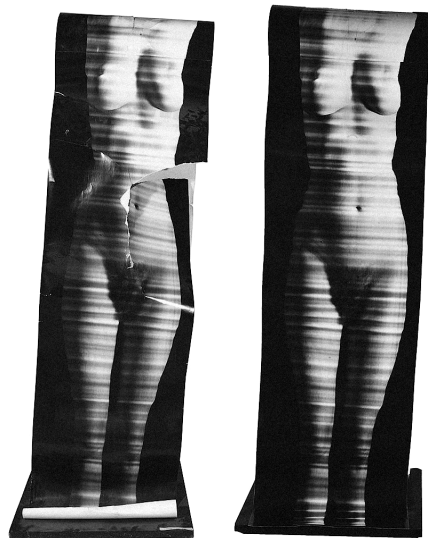
28 J. Wójcik, *Doświadczenia....*

Drugim elementem jest czarno-biała fotografia w technice żelatynowo-srebrowej. Fotografia multiplikuje zdeformowany kobiecy akt, pozbawiony rąk, stóp i głowy. W wyniku różnicy w czasie naświetlania negatywu, na jasnych partiach obrazu, powstały poziome zaciemnienia, co artysta tłumaczył następująco:

Samą fotografię wykonałem w dość nietypowy sposób – bez podziału taśmy światłoczułej na klatki. Jedną ręką przesuwalem korbą film w aparacie, drugą – przemieszczałem aparat wzdłuż ciała modelki: od stóp do ramion i z powrotem. Migawka była cały czas otwarta. Przesłona – otwarta również. (...) W miejscu migawki zamontowałem płytkę z wąską, poprzeczną szczeliną, przez którą światło docierało do światłoczułego podłoża. Całość zmieściła się na jednym negatywie – normalnie dwunastoklatkowym – szerokości sześciu centymetrów. Czas ekspozycji, czyli prędkość przemieszczania aparatu ustalałem na bieżąco, na oko. Wykonałem tę pracę sowieckim aparatem marki Kijew. Film przesuwiał się – jak to w Kijewach – z oporami, ekspozycja nie była we wszystkich miejscach identyczna. W związku z tym na negatywie zarejestrowały się poprzeczne ciemniejsze smugi w stosunkowo regularnych odstępach²⁹.



2. Replika obiektu przed konserwacją, po konserwacji, fot. R. Stasiuk



3. Replika obiektu przed konserwacją, po konserwacji, fot. R. Stasiuk

Dłubak wykorzystywał tematy o symbolicznym znaczeniu kulturowym. Artystę interesowała *pewna ruchliwość znaczeń w stosunku do przedmiotu*³⁰. Kobieta Dłubaka jest połączona całym ciałem z mężczyzną, czego dodatkowym wyrazem jest tytuł pracy pisany łącznie. Co dodatkowo może przywoływać symboliczną opowieść Arystofanesa o ludziach zbudowanych z dwóch półówek. Dłubak przyznawał:

²⁹ E. Janicka, *O sztuce...*

³⁰ J. Wójcik, *Doświadczenia...*

Interesowała mnie umowność obu przedstawień i kontrast formalny między nimi. Sylwetka męska – realistyczna, a zarazem bezcielesna. Ciało kobiece – unaocznione w swej dostojności, ale w sposób daleki od realizmu. Onona – on i ona: jedność, a jednocześnie zderzenie, konfrontacja³¹.

Podczas analizy porównawczej³² dzieła z 1971 r. i jego repliki z 1992 r. dostrzegamy różnice świadczące o sposobie pracy i podejściu artysty do formy.

Artysta odtwarzając koncept, nie wykonał mechanicznego powtórzenia wcześniejszej pracy. Zmiany w formie repliki nie są na tyle istotne, aby rozpatrywać prace osobno, stanowią jedynie o otwartym podejściu do formy utworu artystycznego.

Drugim obiektem wymagającym powzięcia działań konserwatorskich była plansza z cyklu *Desymbolizacje*. Praca podsumowywała wieloletnie doświadczenia Dłubaka skupione na poddaniu w wątpliwość przekonania, że artystyczne wartości są zawarte jedynie w fizycznym obiekcie sztuki.

Pięć czarno-białych fotografii ukazujących sekwencje ruchu dłoni są częścią cyklu z 1978 roku. Dzięki badaniom nad znaczeniem i przesłaniem dzieła można było odnaleźć ścisłą relację między planszą a pozostałą częścią *Desymbolizacji*. Wyrwanie fotografii z kontekstu przez naruszenie relacji poszczególnych elementów może spowodować zatracenie czytelności dzieła.

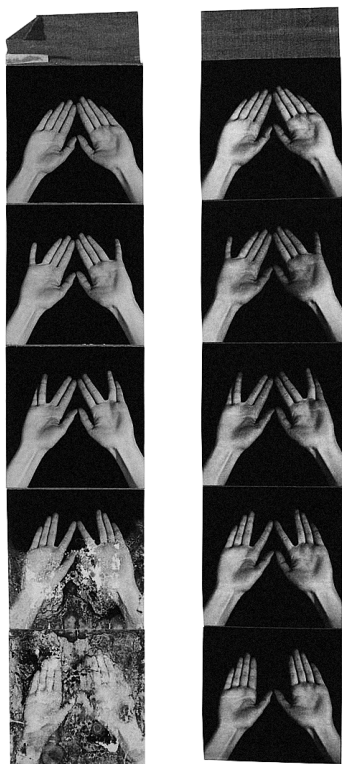
Desymbolizacje były działaniem na tkance sztuki. Dłubak prezentował fotograficzne reprodukcje religijnych przedmiotów i obrazów znanych polskich mistrzów – Jacka Malczewskiego, Jankiela Adlera, Jana Matejki, Józefa Mehoffera – czyniąc je punktem wyjścia własnych działań. *Desymbolizacje* polegały na próbie zmiany pierwotnych znaczeń narosłych wokół detali

bogatych w symbolikę przedstawień. Detali wymownych przez swój układ i relację z innymi elementami. Artysta pragnął udowodnić istnienie tylko rzeczy „neutralnych”, którym dopiero my nadajemy znaczenia, także symboliczne³³:

31 Ibidem.

32 Próbę porównania obu obiektów przeprowadzono na podstawie reprodukcji zdjęć dokumentujących wystawę *Fotografowie poszukujący* z 1971 roku, wywiadu z artystą przeprowadzonego przez Elżbietę Janicką i oglądu rzeczywistego zachowanej repliki z 1992 roku. Reprodukcje fotografii ukazujących wystawę zostały zamieszczone w: „Fotografia” 1971, nr 7, s. 146-155.

33 Jerzy Olak w koncepcji Dłubaka dopatruje się związku z reizmem Kotarbińskiego oraz filozofią heraklityjską, przejawiającym się w założeniu, iż z jednej strony samodzielnie mogą istnieć tylko rzeczy, z drugiej rzeczywistość nie jest stanem stałym, ale zmiennym, w którym wszystko ulega przeobrażeniu (J. Olak, *Zmienne...*, s. 16).



4. *Desymbolizacje* przed konserwacją, rekonstrukcja, fot. R. Stasiuk

Przekonanie o ruchomości znaczeń destrukcyjnie funkcjonujący dotychczas w sztuce stereotyp trwałego wiązania znaku (obrazu, rzeźby itp.) ze sposobem jego działania, tak jakby to było immanentnie w tym znaku zawarte. Odrzucone zostają więc absolutne wartości sztuki³⁴.

Dłubak przy pomocy obiektywizmu aparatu fotograficznego próbował odjąć od wybranych dzieł symbol kulturowy udowadniając, iż sztuka ma charakter efemeryczny i przejściowy. Zabieg został dokonany nie tylko na dziełach sztuki, ale również na przedmiotach kultu takich jak wizerunki macew przedstawiających dłonie w znaku błogosławiającym³⁵. Symboliczne i religijne odniesienie zostało unieważnione poprzez powtórzenie – ukazanie ruchu dłoni wykonane przed i po znaku błogosławieństwa. Zmienność układów spowodowała zmianę znaczeń.

Desymbolizacja poszukiwała przedmiotu, który pozbawiony kulturowej otoczki na nowo może znaczyć „nic”, czyli jak określił to autor, stać się *znakiem pustym*. W takim przypadku zabieg polegał na wyrwaniu, drogą fotograficznej reprodukcji, z kontekstu i umieszczeniu we wzajemnej relacji, w której poszczególne elementy działają na siebie oczyszczająco, lecz zarazem nabierają nowych znaczeń – czy poprzez stylistykę multiplikacji, czy przez sąsiedztwo fotograficznych detali obrazów.

Artysta odmawiał sztuce autonomii, wtapiając ją w różne struktury społeczne, przy tym nie uwzględniając zmian, jakie zachodzą w jej ewolucji historycznej. Powstałe nowe znaczenia, podobnie jak stare, domagały się powtórnej negacji.

Cykl *Desymbolizacje* nie posiadał stałego układu. Na wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi (1978), prócz znaku błogosławieństwa, widocznego na fotografiach macew, desymbolizacji poddano obraz Jankiela Adlera *Moi Rodzice* z 1921 roku. Tymczasem na ekspozycji w Małej Galerii PSP-ZPAF (1978) oczyszczanie przeprowadzono jedynie na symbolu kultu, wizerunku żydowskiej macewy³⁶.

Desymbolizacje traktowały fotografię instrumentalnie i przedmiotowo, jedynie jako nośnik idei czy obiektywną reprodukcję. Artysta wykorzystał medium do rejestrowania rzeczywistości. Był daleki od nakładania na zdjęcia własnej estetyki czy stylizacji. *Desymbolizacje* są wyraźnym odzwierciedleniem teorii Dłubaka dotyczącej roli artysty. Twórca zmuszał odbiorcę do rezygnacji z przyzwyczajęń poprzez które obrazy i przedmioty kultu były przez lata percypowane. *Desymbolizacje* jako *znak pusty* miały na nowo stymulować wyobraźnię prowokując do indywidualnego tworzenia nowych dzieł.

34 Z. Dłubak, *Drogi...*, s. 14.

35 Dłonie ułożone w geście błogosławieństwa spotykane są na macewach mężczyzn pochodzących z rodu Kapłanów (ha-Kohen), czyli potomków brata Mojżesza – arcykapłana Aarona.

36 Ekspozycja prac w stanie odbiegających od założeń twórcy może być poniekąd naruszeniem jego praw autorskich.

Konserwacja

Wskazanie dysonansu między aktualnym stanem zachowania a intencją artysty jest warunkiem przeprowadzenia ewentualnych modyfikacji konserwatorskich. Rozbieżności w przypadku obiektów fotograficznych Zbigniewa Dłubaka zostały określone poprzez analizę wszystkich elementów – zarówno tych materialnych, jak i konceptualnych. Projekt konserwatorski miał charakter otwarty. Jego dopracowanie następowało w trakcie prac, w miarę zyskania pełnej wiedzy. Ze względu na to, iż nie można było zasięgnąć opinii twórcy na temat ewentualnej wymiany elementów dzieł, rozważono wszystkie możliwości ochrony oryginalnej materii.

Celem konserwacji, poza zabezpieczeniem przed dalszą destrukcją, było przywrócenie obydwu dziełom wartości ekspozycyjnych. Do realizacji celu wybrano zupełnie różne metody. Odmienność metod była spowodowana różnym charakterem i zakresem zniszczeń oraz różnym charakterem samych obiektów.

Replika przestrzennego obiektu fotograficznego *Onona* była przechowywana z magazynie Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie od czasu powstania. Dzieło uległo zniszczeniu w „warunkach muzealnych”. Na stan zachowania obiektu wpłynęły czynniki zewnętrzne oraz naturalne procesy starzenia materiałów. Obiekt był wystawiony na wieloletnią ekspozycję świetlną. Nieodpowiednie zabezpieczenie – brak pudła ochronnego – naraziło replikę na uszkodzenia mechaniczne: zabrudzenie, zalanie, ale przede wszystkim rozległe rozdarcia odbitek fotograficznych. Brak należytej uwagi podczas manipulacji



5. Replika obiektu *Onona*, lico, rozdarcia fotografii, fot. R. Stasiuk

spowodował powstanie większości zniszczeń, których efektem było zatracenie wszelkich walorów ekspozycyjnych. Wychodzące na pierwszy plan uszkodzenia spowodowały przekierowanie uwagi odbiorcy na nowy obszar ekspresji, konkurujący z intencją autora.

Istotnym problemem konserwatorskim była bardzo delikatna konstrukcja obiektu. Fotografia została naklejona bezpośrednio na „profil-stelaż” jedynie środkową częścią, szerokości zaledwie 2,8 cm. Pozostałe fragmenty odbitki były narażone na działanie nawet najmniejszych sił zewnętrznych. Starano się za hamować postępujące zniszczenia podklejając przedarcia akrylową taśmą dwustronnie klejącą. Naprawy, wykonane niestarannie, zakłóciły jednolitą płaszczyzną podłoża, powodując obniżenie walorów ekspozycyjnych dzieła. Próby

Wskazanie dysonansu między aktualnym stanem zachowania a intencją artysty jest warunkiem przeprowadzenia ewentualnych modyfikacji konserwatorskich. Rozbieżności w przypadku obiektów fotograficznych Zbigniewa Dłubaka zostały określone poprzez analizę wszystkich elementów – zarówno tych materialnych, jak i konceptualnych. Projekt konserwatorski miał charakter otwarty. Jego dopracowanie następowało w trakcie prac, w miarę zyskania pełnej wiedzy. Ze względu na to, iż nie można było zasięgnąć opinii twórcy na temat ewentualnej wymiany elementów dzieł, rozważono wszystkie możliwości ochrony oryginalnej materii.

zahamowania rozległych przedarć przy pomocy taśmy samoprzylepnej były niefortunne ze względu na wybór użytego materiału, ale z drugiej strony te prowizoryczne działania uratowały obiekt przed dalszymi zniszczeniami.

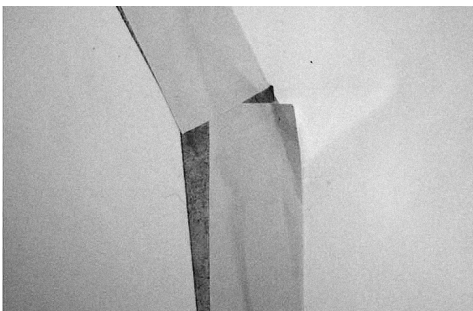
Podczas gromadzenia informacji o dziele natrafiono na negatyw, z którego wykonano fotografie wykorzystane w *Onona*. Nie zdecydowano jednak na odtworzenie odbitek z dwóch powodów. Pierwszym z nich były problemy związane z dostępem do odpowiedniego powiększalnika oraz papieru fotograficznego wykazującego właściwości zbliżone do oryginału. Drugi dotyczył faktu, iż replika jest jedyną zachowaną autorską wersją dzieła *Onona*, dlatego podjęto próbę konserwacji obiektu składającego się z oryginalnych elementów, wskazujących na jego autentyczność. Cyfryzacja negatywu³⁷, wykonana w wysokiej rozdzielczości sprawia, iż rekonstrukcja fotografii jest nadal zagadnieniem otwartym. Za jeden z głównych celów przeprowadzanej konserwacji uznano zatrzymanie zachodzących procesów destrukcji, jednocześnie przywracając dziełu walory ekspozycyjne. Po przeprowadzeniu dokładnej analizy, zarówno od strony technologicznej, jak i stylistycznej, podjęto decyzję o rozłączeniu fotografii i profilu-stelaża. Głównym argumentem przemawiającym za odklejeniem odbitek był fakt, iż bez rozdzielenia obiektu nie uda się przeprowadzić pełnej konserwacji, a tym samym przywrócić wartości ekspozycyjnych nie zostanie zrealizowane. Z tego powodu należało opracować metodę pozwalającą na usunięcie kleju.

Do sklejenia fotografii i płyty wiórowej wykorzystano klej na bazie polioctanu winylu³⁸. W celu rozdzielenia elementów posłużono się metalową szpachelką, wcześniej odpowiednio wyprofilowaną. Rozgrzane narzędzie wprowadzano między fotografię a płytę wiórową. Cienka warstewka kleju, wykazując właściwości termoplastyczne, umożliwiła delikatne odspojenie fotografii od stelaża. Proces wymagał ogromnej precyzji i wyczucia w stosowaniu podwyższonej temperatury. Po rozdzieleniu, klej i czarna farba pozostawała zarówno na powierzchni papierowego podłoża, jak i płyty wiórowej. Wykonano szereg prób usuwania kleju. Najskuteczniejszą okazała się metoda z użyciem preparatu biologiczno-enzymatycznego Weicon®. Preparat wykazał bardzo dobre właściwości rozpuszczające klej na bazie polioctanu winylu. Ponieważ nie był znany wpływ tego preparatu na emulsję fotograficzną³⁹ wykonano stosowne

37 Negatyw fotografii wraz z jego cyfrową wersją jest przechowywany w archiwum Fundacji Archeologia Fotografii.

38 Badanie widma w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR) wykonała dr Joanna Kurkowska w Katedrze Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych, Wydział Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP w Warszawie. W badanej próbce została wskazana obecność polioctanu winylu.

39 Preparat ten został zastosowany do usuwania plam farby z rękopiśmiennych i drukowanych planów. Przed jego zastosowaniem zostały wykonane testy, które pozwoliły ocenić jego wpływ na papier, zob. I. Zajac, W. Sobucki, *Use of Weicon Sealant & Adhesive Remover in the conservation process of Lindley's Plans*, w: *New approaches to book and paper conservation-restoration*, ed. by P. Engel, J. Schirò, R. Larsen, E. Moussakova, I. Kecskeméti, Wien 2011, s. 651-665; idem, *Zastosowanie środka firmy Weicon Sealant & Adhesive Remover podczas konserwacji i restauracji Planów Lindleya*, „Notes Konserwatorski” 2012, nr 15, s. 65-73.



6. Replika obiektu *Onona*, odwrocie, naprawy rozdarcie wykonane akrylową taśmą dwustronnie klejącą do której przyklejono pasy papieru, fot. M. Supruniuk



7. Replika obiektu *Onona*, odwrocie, usuwanie pozostałości kleju i czarnej farby z podłoża fotografii, preparat biologiczno-enzymatyczny Weicon®, fot. M. Supruniuk



8. Replika obiektu *Onona*, dublowanie fotografii na bawełniany papier z atestem PAT, fot. A. Tomaszuk

badania i testy starzeniowe, które nie wykazały negatywnego oddziaływania preparatu⁴⁰.

Po podklejeniu przedarcie i uzupełnieniu ubytków został wykonany dublaż fotografii na bawełniany papier z atestem PAT (Photographic Activity Test). Działanie zostało podjęte przez wzgląd na formę dzieła. Odwrocie, z racji konstrukcji obiektu, jest równie widoczne jak lico fotografii. Dublaż poza wzmocnieniem struktury, wyrównał płaszczyznę podłoża i przysłonił naprawy, podnosząc walor ekspozycyjny pracy. Po zdublowaniu fotografie suszono pod obciążeniem, zabezpieczając warstwę emulsji jednostronnie silikonowaną poliestrową folią, co pozwoliło zachować charakterystyczną pół-błyszczącą powierzchnię lica odbitki.

Profil-stelaż uległ przekrzywieniu i stracił stabilność nośną. Najprawdopodobniej w wyniku sił zewnętrznych nieregularna forma, schematycznej sylwetki mężczyzny, została przekrzywiona. Oryginalny montaż dwóch elementów wykonanych z płyty wiórowej z trudem wytrzymał urazy spowodowane siłami

⁴⁰ Badanie zostało wykonane pod kierunkiem prof. Władysława Sobuckiego i dr hab. Marzenny Ciechańskiej w Katedrze Konserwacji i Restauracji Starych Druków i Grafiki, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Więcej o badaniach zob. M. Supruniuk, *Konserwacja...*, s. 75-77.

zewnątrznymi oraz ciężar pionowego profilu-stelaża. Zdecydowano ustabilizować konstrukcję za pomocą dodatkowych drewnianych kółków, zamontowanych od dołu podstawy, co wzmocniło strukturę obiektu bez wpływu na jego ekspresję⁴¹.

Onona Zbigniewa Dłubaka ze względu na swój rozmiar⁴² i technikę wykonania przysparza trudności nie tylko podczas transportu, ale także przechowywania. Problemy związane z manipulacją są związane ze złożoną i bardzo delikatną konstrukcją. Z uwagi na przyczyny zniszczeń dzieła postanowiono zaprojektować pudło ochronne. Opakowanie, z obojętnych komponentów, wykonała firma BESKID PLUS Sp. J. Tyrna, Cybuc⁴³. Replika została nadana kategoria obiektu „niemobilnego”⁴⁴, wymagająca sporządzenia planu, jak i którędy dzieło będzie przenoszone w obrębie muzeum. Transport poza muzeum powinien być rozpatrywany tylko w wyjątkowych sytuacjach.



Kolejny obiekt, pięć fotografii pochodzących z cyklu *Desymbolizacje*, był przechowywany w magazynie Muzeum Narodowego w Warszawie. Odbitki zostały narażone na drastyczne zmiany termiczno-wilgotnościowe. Plansza była składowana w pozycji wertykalnej. Podczas zalania, gdy poziom wody utrzymywał się na stałej wysokości, doszło do prawie całkowitego zniszczenia czwartej i piątej fotografii, w następstwie czego powstało zakażenie mikrobiologiczne. Materiałem szczególnie podatnym na biodeteriorację była emulsja fotograficzna, której jednym z podstawowych składników jest żelatyna. Przechowywanie obiektu bez zabezpieczenia naraziło fotografie na długotrwałą ekspozycję świetlną, która spowodowała spadek właściwości wytrzymałościowych podłoża oraz zmiany w zabarwieniu. Papier osłabiony działaniem promieni UV był podatniejszy na rozkład mikrobiologiczny⁴⁵. Dodatkowo na kondycję obiektu miał wpływ proces starzenia kleju – poliocetanu winylu –

9. Replika obiektu *Onona*, przygotowanie zdublowanej fotografii do prostowania pod obciążeniem, fot. A. Tomaszuk

41 I. Szmelter, W. Kowalski, *Wystawiennictwo...*, s. 37.

42 Wysokość profilu mężczyzny (plyta wiórowa) – 168 cm, szerokość (najszerzy odcinek) – 25 cm, krawędź podstawy (plyta wiórowa) – 60 cm; wysokość fotografii – 402 cm, szerokość – 51 cm.

43 Beskid Plus Sp. J. Tyrna, Cybuc, 43-400 Cieszyn, ul. Towarowa 3, www.beskidplus.com.pl.

44 A. Wielocha, *Opieka nad sztuką współczesną – zagadnienia związane z przewożeniem obiektów nietypowych*, w: *O opiece nad kolekcją*, red. M. Bogdańska-Krzyżanek, J. Egit-Pużyńska, Warszawa 2008, s. 107.

45 J. Szostak-Kot, *Zagrożenia mikrobiologiczne zbiorów muzealnych i bibliotecznych*, www.chemia.uj.edu.pl/chemia_konserwatorska/materialy/mikrobiologia.pdf [dostęp: 08.04.2011].

użytego do naklejenia fotografii na płótno. Najprawdopodobniej spoina doprowadziła do zakwaszenia papieru. Ważnym czynnikiem przyspieszającym wzrost i rozwój grzybów była kwasowość środowiska⁴⁶ – nadmierna powoduje chemiczną hydrolizę celulozy⁴⁷, a zatem wpływa ujemnie zarówno na własności fizykochemiczne papierowego podłoża, jak i odporność biologiczną emulsji fotograficznej.

Największemu zniszczeniu uległa piąta fotografia. Na licu widoczny jest jedynie szczątkowy zarys dłoni. Prócz charakterystycznych śladów wykwitów grzybni, wzdłuż górnej krawędzi odbitki znajdują się plamy spowodowane zaciekiem. Papier fotograficzny był bibulasty i łatwo się rozwarstwiał. W wyniku drastycznych zmian klimatycznych dolna odbitka uległa skurczeniu, jej szerokość jest mniejsza o 2 mm w porównaniu z pozostałymi. Zarówno na licu jak i odwrocie widoczne są pozostałości brunatno-zielonej grzybni.



10. Plansza z cyklu *Desymbolizacje*, lico, piąta fotografia, zniszczenia spowodowane zakażeniem mikrobiologicznym, fot. R. Stasiuk



11. Plansza z cyklu *Desymbolizacje*, odwrocie, piąta fotografia, wykwity grzybni, fot. R. Stasiuk

Degradacji uległa również czwarta fotografia. Granica zniszczenia pozwala stwierdzić, do jakiej wysokości obiekt został zalany. Dolna połowa odbitki jest zmatowiona i zdeformowana. W środkowej części znajdują się bardzo liczne ubytki warstwy emulsji, odsłaniające papier, który podobnie jak w przypadku dolnej fotografii był rozwarstwiony.

Pozostałe odbitki fotograficzne są zachowane w dobrym stanie. Fotografie uległy delikatnemu odkształceniu, w wyniku którego ich poziome krawędzie zostały narażone na otarcia i powstanie drobnych ubytków w warstwie emulsji.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ A. B. Strzelczyk, J. Karbowska-Berent, *Drobnoustroje i owady niszczące zabytki i ich zwalczanie*, Toruń 2004.

W wyniku degradacji pięć czarno-białych fotografii zatraciło wymowę *znaku pustego*. Ze względu na wartość historyczną oryginału ważne było, aby fotografie zostały zachowane w obecnej formie – jako świadectwo czasu, techniki wykonania i warsztatu artysty. Po przeprowadzeniu dezynfekcji, która zapobiegła rozprzestrzenieniu się mikroorganizmów oraz prewencyjnej konserwacji, służącej powstrzymaniu uszkodzeń mechanicznych, oryginał został umieszczony w obwolucie ochronnej wykonanej z bezpiecznych materiałów. Dodatkowo została przeprowadzona digitalizacja fotografii, która umożliwi szybki dostęp i spełni rolę



12. Plansa z cyklu *Desymbolizacje*, lico, czwarta fotografia, zniszczenia spowodowane zakażeniem mikrobiologicznym, fot. R. Stasiuk

zabezpieczającą, umożliwiając przetrwanie zapisu obrazu w obecnym stanie zachowania, gdyż nie wykluczone, iż ze względu na technikę wykonania proces starzenia materiałów będzie postępował.

Zniszczenia obiektu zakłócały konsekwentną formę opierającą się na sekwencji ruchu dłoni. Zaburzenie ciągu mogło wywołać niezamierzone przez artystę uczucia niepokoju, niekiedy świadomie wykorzystywane w dziełach sztuki współczesnej, przy użyciu środków wyrazu, takich jak destrukcja i celowe zniszczenie materii. Tym samym praca w wyniku uszkodzenia mogła nabrać nowych treści, odbiegających od pierwotnych.

Głównym celem konserwacji i restauracji dzieła była ochrona wartości konceptualnych oraz przywrócenie pracy obiegowi wystawienniczemu. Projektowanie przebiegu działań było uzależnione od skali nieodwracalnych zniszczeń. Próba ich zniwelowania, np. przez wykonanie retuszu naśladowczego bezpośrednio na zniszczonej materii, mogła budzić kontrowersje ze względu na nieuniknione, w tym przypadku, naruszenie neutralności medium fotograficznego. W wypadku *Desymbolizacji* medium fotograficzne pełni rolę podrzędną, zatem wymiana tego nośnika idei, celem zachowania przesłania dzieła, wydawała się być usprawiedliwiona. Ze względu na konceptualny charakter pracy nie zastąpiono dwóch zniszczonych fotografii nowymi.

Obawiano się, iż nowo uzyskane odbitki w połączeniu ze starymi, mogą wprowadzić zakłócenie pewnego wzoru – sekwencji ruchu dłoni. Włączenie do oryginalnej planszy współczesnego elementu odwróciłoby uwagę odbiorcy od podjętego przez artystę tematu. W związku z tym postanowiono wykonać rekonstrukcję całości.

Podstawą rekonstrukcji dzieł, wykonanych w tzw. technikach mechanicznych jak fotografia, są inne odbitki, negatywy lub reprodukcje obiektu. W tym przypadku pełną rekonstrukcję planszy z cyklu *Desymbolizacje* wykonano na podstawie cyfrowej wersji odbitek, naświetlonych z tego samego negatywu⁴⁸, co zniszczone fotografie. Analogię stwierdzono na podstawie przekopiowanych drobnych rys i pyłków – uszkodzeń negatywu – charakterystycznych dla obu cykli zdjęć. Do porównania i przeprowadzenia restauracji cyfrowej obrazu został wykorzystany program Adobe Photoshop CS3, który dzięki oferowanym narzędziom doskonale nadawał się do kompilacji obrazu oraz usunięcia jego drobnych defektów. Pliki przed i po rekonstrukcji zapisano w formacie TIF (bezsratna kompresja danych) w rozdzielczości 5261 × 5364 pikseli, w przestrzeni barwnej RGB.

W przypadku fotografii, podobnie jak w innych formach wizualnej ekspresji, wielkość, barwa i faktura mają ogromne znaczenia. Odbitki pozytywowe różnych rozmiarów mogą być otrzymane drogą powiększenia z negatywów celuloidowych lub obecnie z wersji cyfrowej. Wybór źródła reprodukcji rekonstrukcji nie zawsze jest prosty. Podczas powielania wielkość fotografii może ulec zmianie⁴⁹. W rezultacie dokładny rozmiar oryginalnego negatywu przestaje mieć znaczenie estetyczne⁵⁰. Podczas obróbki w ciemni niejednokrotnie podlega różnym manipulacjom. Fotograficzne odbitki dają się też z łatwością kadrować, stąd np. mogą przedstawiać tylko część oryginalnego negatywu. Dlatego podczas wyboru źródła rekonstrukcji należy bardzo dokładnie porównać negatyw z powstałą na jego podstawie odbitką. Niewykluczone, iż istnieją między nimi istotne różnice formalne. W takim przypadku pewniejszym rozwiązaniem wydaje się skorzystanie z odbitek, które odzwierciedlają finalny zamysł artysty. Powyższa propozycja działania ma zastosowanie w tzw. idealnej sytuacji, gdy mamy nieograniczony dostęp do negatywu, jak i jego końcowej wersji pozytywowej w postaci odbitki.

W przypadku rekonstrukcji fotografii z cyklu *Desymbolizacje* negatyw jak dotąd nie został odnaleziony. Stąd wybór uległ zawężeniu do szczęśliwie ocalałych fotografii analogowych.

Bardzo ważnym problemem podczas rekonstruowania fotografii jest także ich kolor. Prawie wszystkie zdjęcia monochromatyczne posiadają odcień. Oprócz barw, w wyniku stosowania odmiennych procesów i papierów, odbitki różnią się także fakturą. Ponowne uzyskanie, niekiedy po kilkudziesięciu latach, charakterystycznej barwy i faktury jest ogromnym wyzwaniem. W związku z tym podjęto próbę odtworzenia całego procesu w jakim zostały wykonane odbitki.

48 Odnalezione odbitki, obecnie przechowywane jako depozyt w archiwum Fundacji Archeologia Fotografii, mają większy format niż konserwowane.

49 Co rozpoczęło się w okresie wynalezienia aparatu małoobrazkowego (1914), gdyż zdjęcia wykonane tym aparatem były przeznaczone do oglądania w powiększeniu.

50 N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005, s. 12.

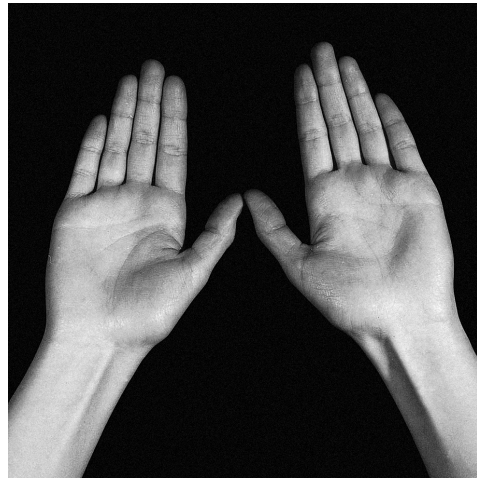
W tym celu na podstawie cyfrowej wersji odnalezionych fotografii postanowiono wykonać negatyw.

Kontrnegatyw powstał w technologii LaserFoto w ProfiLab Laboratorium Fotografii Profesjonalnej⁵¹. Wersja cyfrowa odnalezionych odbitek została przekształcona na obraz negatywowy i naświetlona na poliestrową błonę światłoczułą, umożliwiając tym samym wykonanie na jej podstawie nowych odbitek fotograficznych. Uzyskanie odpowiedniego zakresu tonalnego i gęstości optycznej kontrnegatywu wymagało przeprowadzenia bardzo wielu prób. Było to o tyle uciążliwe, iż parametry musiały zostać dopasowane do wytypowanego podłoża fotografii.

Jednym z głównych problemów związanych z rekonstrukcją fotografii było zdobycie odpowiedniego podłoża papierowego. W trakcie licznych prób przeprowadzanych na barytowych papierach fotograficznych firm: Foma Bohemia,



13. Plansza z cyklu *Desymbolizacje*, lico, piąta fotografia, zniszczenia spowodowane zakażeniem mikrobiologicznym, fot. R. Stasiuk



14. Rekonstrukcja fotografii z cyklu *Desymbolizacje*, lico, piąta fotografia, fot. Monika Su-pruniuk

Ilford, FOTON Bydgoskie Zakłady Fotochemiczne⁵², nie uzyskano zadowalających wyników. Najbliżej oryginałowi były odbitki wykonane na papierach FOTON, jednak ze względu na bardzo ograniczony dostęp do podłoży, których data przydatności i tak była przekroczone, nie udało się odnaleźć papieru o właściwościach zbliżonych do oryginału. Po przeprowadzonych próbach okazało się, iż najprostszym i najbardziej efektywnym rozwiązaniem będzie wykonanie wydruku komputerowego.

51 ProfiLab Laboratorium Fotografii Profesjonalnej, ul. Dzika 4, Warszawa.

52 Bydgoskie Zakłady Fotochemiczne FOTON ogłosiły swoją upadłość 5 II 2002. Niemniej jednak na rynku nadal jest dostępny asortyment firmy. W przypadku papierów fotograficznych wykorzystanych do prób ich data produkcji oscylowała w przedziale 1983-1992.

Najprawdopodobniej pierwotna barwa fotografii (odcienie szarości) uległa zmianie w wyniku procesów starzenia. Podczas przygotowywania wydruków podjęto decyzję o konwersji obrazów RGB do skali szarości w celu uzyskania neutralnej kolorystyki dzieła.

Wydruki artystyczne⁵³ (Fine Art Print) wykonano na podłożu HP Premium Instant-dry Gloss Photo 260g/m² przeznaczonym do archiwizacji. Obraz powstał dzięki ośmiu kolorowym atramentom pigmentowym HP Vivera, które przy zachowaniu odpowiednich warunków ekspozycji gwarantują wieloletnią trwałość. Dzięki zastosowaniu dodatkowych czarnych i szarych atramentów uzyskano idealnie neutralne odcienie szarości bez efektu metameryzmu. Wydruki wykonano na urządzeniu HP Designjet Z 2100⁵⁴. Badania Wilhelm Imaging Research potwierdzają, iż wydruki wykonane na odpowiednich podłożach przy zastosowaniu specjalnie dla nich przeznaczonych atramentów pigmentowych gwarantują trwałość przekraczającą nawet 200 lat⁵⁵. Testy najnowszych podłoży są przeprowadzane w warunkach przyspieszonego starzenia, zakładając, że przeciętna praca eksponowana wewnątrz pomieszczeń narażona jest na działanie światła o natężeniu około 450 luksów przez 12 godzin na dobę⁵⁶.

Rekonstrukcja obiektu została przekazana do zbiorów MN wraz z opakowaniem ochronnym, wykonanym z materiałów z atestem PAT. Ze względu na wrażliwość wydruków komputerowych na środowisko zewnętrzne opracowano szczegółowe zasady przechowywania i ekspozycji rekonstrukcji.

Rekonstrukcja dzieła fotograficznego, której źródłem są odbitki analogowe wydawałaby się wyjątkowo łatwa. Prace nad *Desymbolizacją* wykazały, że wręcz przeciwnie. Otrzymanie idealnie tej samej barwy oraz rozpiętości tonalnej jest w zasadzie niemożliwe. Zmiany kolorystyczne będące efektem naturalnych procesów starzenia, różnice w odcieniach czerni uzyskiwanych w procesie wywoływania będące efektem stosowania innych materiałów i odczynników, „mechaniczność” procesu są dodatkowymi czynnikami, które wykonując rekonstrukcję trzeba uwzględnić.

Łatwość uzyskania zbliżonego do oryginału efektu, ale różniącego się subtelnymi szczegółami, które są jednak wyjątkowo istotne dla wiernego oddania ekspresji dzieła rodzi niebezpieczeństwo, że widz będzie oglądał nie rekonstrukcję a reprodukcję.

53 Wydruki artystyczne są wykonane w technologii druku, która pozwala na uzyskanie bardzo wysokiej trwałości barw. Do druku artystycznego wykorzystywane są najczęściej urządzenia drukujące atramentem pigmentowym w rozdzielczości od 1200 do 2400 dpi.

54 Qprint, ul. Bema 65, Warszawa.

55 O badaniach trwałości wydruków komputerowych zob. M. Ciechańska, F. B. Zerek, *Zmiany kolorystyczne w świetle i ciemności. Porównanie trwałości koloru tuszy, tonerów, farb drukarskich i artystycznych*, „Notes Konserwatorski” 2008, nr 12, s. 66-102.

56 Więcej informacji na temat badań trwałości wydruków i odbitek fotograficznych można znaleźć na stronie www.wilhelm-imaging.com.

Podsumowanie

Współczesna sztuka wizualna ma szansę przetrwać tylko dzięki zastosowaniu nowych praktyk dokumentujących całościowy charakter dzieł, nie zaniedbując przy tym intencji autora, odwołując się do źródeł z pierwszej ręki, poprzez cytowanie twórcy a nie jego interpretatorów⁵⁷.

Konserwacja i restauracja dzieł Zbigniewa Dłubaka – przestrzennego obiektu fotograficznego *Onona* i planszy składającej się z pięciu czarno-białych fotografii z cyklu *Desymbolizacje* – była próbą zastosowania powyższej zasady przez przeprowadzenie badań interdyscyplinarnych. Rozpoznanie prac zostało oparte na wywiadach z bliskimi artysty, analizie formy i treści, określeniu dysonansu między aktualnym stanem zachowania a przesłaniem dzieł oraz wnikliwym zbadaniu znaczenia unikalnej techniki wykonania. Zgłębienie prawideł odbioru przyczyniło się do podjęcia decyzji konserwatorskich, między innymi wykonania dublażu fotografii obiektu *Onona*, który wyrównując płaszczyznę odwrocia, korzystnie wpłynął na podniesienie walorów ekspozycyjnych dzieła.

Nowa sztuka wprowadza nowe zagadnienia, w ślad których powinna podążyć rozwinięta o nieznane dotąd aspekty opieka konserwatorska. Służy temu rozszerzenie obowiązków chociażby o nowe ujęcie dokumentacji, oddającej całokształt dzieła, charakterystyczny dla konkretnego medium. Wobec tego artysta (jego intencja) staje się najważniejszym partnerem w procesie planowania opieki nad dziełem.

Summary

Monika Supruniuk, Marzenna Ciechańska, *Contemporary Art Conservation as Exemplified by Conservation Treatment of Two Works of Art by Zbigniew Dłubak – Onona and Desymbolisations*

Works of contemporary art need a new care model. In opposition to traditional art disciplines that can be easily classified, e.g. by form, contemporary art seems to escape any known rules. The conservation treatment described in this article was based on a precise and thorough understanding of the object's nature, in both the aesthetic and conceptual sense.

Conservation and restoration of Zbigniew Dłubak's works – a three-dimensional photographic object *Onona* (1971) and five black and white photographs from the *Desymbolisations* (1978) cycle – required interdisciplinary research. Examination of the objects involved the following elements: interviews with the artist's relatives, analysis of form and content, determination of the dissonance between

57 I. Szmelter, *Sztuka totalna czy dychotomia? Klasyczna i nowoczesna sztuka w dokumentacji i opiece*, „Sztuka i Dokumentacja” 2011, nr 5, s. 16-20; www.doc.art.pl/pdf_archive/sid_vol_05_szmelter.pdf [dostęp: 08.12.2011].

the current state of preservation and the work's original message, as well as thorough examination of the meaning of the unique technology applied in both objects.

The large format and untypical construction of the object *Onona* from the collections of the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle required new methods and unconventional work organization. To separate the layers of the object and remove the synthetic adhesive from the surface of the substrate material, the conservation team used a biological-ensymatic liquid from Weicon® the usefulness of which was tested during an accelerated aging test in a climatic chamber.

The objects from the *Desymbolisations* cycle, held by the National Museum in Warsaw, underwent preventive conservation which consisted in consolidation of the photographic emulsion degraded by a microbiological infection. The immense scale of damage necessitated a decision to attempt reconstruction of the objects. The actual reconstruction was performed on the basis of a digital version of analogue copies. Following a round of tests, the conservation team decided to use HP Premium Instant-Dry Gloss Photo 260 g/m². The image was obtained with the use of eight-colour pigment inks HP Vivera.