

# Karolina Rajna

---

## Asamblaż z lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku w polskich kolekcjach muzealnych : problem dokumentacji

---

Sztuka i Dokumentacja nr 9, 93-104

---

2013

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

# ASAMBLAŻ Z LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH DWUDZIESTEGO WIEKU W POLSKICH KOLEKCJACH MUZEALNYCH. PROBLEM DOKUMENTACJI\*

Karolina Rajna

## Wprowadzenie

W sztuce polskiej można wskazać artystów, którzy posługiwali się metodą asamblażu, tworząc „malarsko-przedmiotowe” prace wynikające z refleksji nad obrazem, ale nie będące już typowymi obrazami wykonanymi farbą na płótnie. Należą do nich m.in.: Władysław Hasiór, Tadeusz Kantor, Henryk Stażewski, Aleksander Kobzdej, Włodzimierz Borowski, Marian Warzecha, Tytus Dzieduszycki (o pseudonimie Sas), Bronisław Kierzkowski, Krystyn Zieliński, Krzysztof Kurzątkowski, Jadwiga Maziarska, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Teresa Rudowicz, Jerzy Wroński, Jonasz Stern, Alina Szapocznikow i inni.<sup>1</sup> W historii sztuki polskiej lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku podjęta została próba wpisania niektórych prac wymienionych artystów w definicję asamblażu.

## Asamblaż w kolekcjach muzealnych – problem z definicją

Pojęcie asamblażu używane w opracowaniach monograficznych i artykułach o sztuce polskiej lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku rozumiane jest najczęściej jako **technika, względnie metoda artystyczna, wywodząca się genetycznie i formalnie z kolażu.**<sup>2</sup> W tym znaczeniu używane jest w kartach ewidencji zabytków w muzeach, odnotowywane w rubryce: „materiał i technika”. Z przebadanych stu pięćdziesięciu kart ewidencyjnych, zaledwie na dwudziestu pojawiło się określenie asamblażu, i to prawie wyłącznie w odniesieniu do prac W. Hasióra. Inne, nieliczne, powstałe ze złożenia nieartystycznych materiałów asamblaże przypisywano D. Urbanowicz, T. Kantorowi, W. Borowskiemu, A. Szapocznikow, J. Sternowi. Zwraca uwagę fakt, iż w opisach muzealnych brak jest konsekwencji w stosowaniu pojęcia. Prace o podobnej budowie formalnej i technologicznej np. *Kompozycja* D. Urbanowicz (1965, Muzeum Narodowe w Warszawie<sup>3</sup> oraz *Kompozycja* (1962, Muzeum Narodowe w Warszawie<sup>4</sup>) opatrywane są odmiennymi terminami. Pierwsza to asamblaż na płótnie, druga figuruje w karcie muzealiów jako „obraz” wykonany, jak wynika z opisu w karcie muzealiów, w technice olejnej na płótnie, z wykorzystaniem materiałów takich jak olej i metal, zatem nie stanowi już typowego obrazu olejnego, a poprzez użycie blachy i zestawienie jej z farbą, proces tworzenia pracy wydaje się bliższy metodzie asamblażu. W przypadku słynnych *Wyroków* (np. *Wyrok II*), powstałych, podobnie jak wcześniejsza praca, z połączenia fragmentów metalu i skóry, z udziałem farby olejnej, powszechne jest stosowanie określenia *collage*.<sup>5</sup> Jako kolaż figuruje także *Obraz I*,<sup>6</sup> praca Gry, *Epitafium*<sup>7</sup> i inne, o czym później. Pozostałe prace artystki opisywane są jako wykonane „w technice własnej”, bądź „mieszanej” np. *Przeniesienie, Odlot, Wyrok 10*.<sup>8</sup> Jeśli przyjąć, że współczesny artysta nie jest w przeciwieństwie do tzw. Dawnych Mistrzów propagatorem jednej technologii, nie stosuje raz ustalonego repertuaru środków malarskich, a w materiale i metodzie upatruje rozróżnialności dla swojego stylu, każda z niepowtarzalnych technik może zostać

określona jako własna, bądź mieszana, nie precyzując z jakiego rodzaju pracą (kolażem, asamblażem, obrazem olejnym etc.) mamy do czynienia.

Umieszczanie asamblaży z lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych w muzeach w działach malarstwa, rzeźby i grafiki odzwierciedla kryzys w polskim kolekcjonerstwie muzealnym nasilający się od lat siedemdziesiątych. Znamionuje go fakt, iż koncepcje klasyfikacyjne nie nadążyły za rozwojem sztuki. Działania takie jak happening, performance i inne z uwagi na pozostawanie po nich jedynie „śladów akcji”, wymagających przez to tworzenia bardziej rozbudowanych (niżli w przypadku asamblaży) dokumentacji opisowych i fotograficznych, zostały oddzielone od dotychczasowej twórczości artystycznej. Z kolei potraktowanie prac z lat sześćdziesiątych jako przynależnych do modernizmu spowodowało włączanie ich do kolekcji malarstwa, rzeźby i grafiki bez predylekcji do wydzielenia odrębnej metody, a zarazem specyficznej kategorii dzieł – „asamblaż”. Zazwyczaj zostały one przyporządkowane do istniejących kategorii – malarstwo, rzeźba, grafika – przy czym jako kryterium podziału przyjęto zawód konkretnego artysty. Z tego powodu prace W. Hasióra, uchodzącego w powszechnej opinii za rzeźbiarza i posiadającego tego rodzaju wykształcenie, przechowywane są w działach rzeźby, podczas gdy prace T. Kantora w działach malarstwa. Rzeźby i asambláže A. Szapocznikow znajdują się w działach rzeźby. W przypadku malarki T. Rudowicz, z uwagi na używanie tektury jako podłoża dla niektórych prac, dokonano rozproszenia obiektów w obrębie muzeum, przyporządkowując jedne z nich do działów grafiki (przyjmując jako wyznacznik dla prac sposób ich eksponowania i konserwacji – tak jak inne dzieła na papierze, a nie malarstwo), inne do działów malarstwa (prace bardziej przestrzenne, nie wykonane na podłożu z tektury). Tego rodzaju sytuacja obserwowana jest w kolekcjach muzealnych do dzisiaj.

## Asamblaż w polskiej literaturze naukowej – wybór

Podobnie problematycznie wygląda stosowanie pojęcia „asamblaż” w opracowaniach monograficznych. Andrzej Pollo w tekście ze wstępu do katalogu D. Urbanowicz w kwietniu 1972 roku napisał, że ze względu na kolorystykę i efekty formalne, prace artystki „odbiegają od koncepcji zwykłego assemblage”. Autor nie wyjaśnił co rozumie pod pojęciem „zwykłego” asamblażu, jednak jego wątpliwości są dowodem na podejmowanie tego rozważań nad klasyfikacją gatunkową prac, wykraczających poza malarstwo.<sup>9</sup>

Opracowania syntetyczne dotyczące sztuki w powojennej Polsce, powstałe w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku: książka Aleksandra Wojciechowskiego *Młode malarstwo polskie 1944-1974* (1975), Bożeny Kowalskiej *Polska Awangarda Malarska 1945-1970. Szanse i Mity* (1975), Alicji Kępińskiej *Nowa Sztuka. Sztuka Polska 1945-1978* (1981) oraz *Sztuka Polski Ludowej* Janusza Boguckiego (1983) prowadzą dyskurs o sztuce w kontekście wystawienniczym, omawiają plenery, spotkania artystyczne, ważniejsze wystawy sztuki i wybranych artystów, sporadycznie używając terminu „asamblaż”, zazwyczaj nie tłumacząc jego znaczenia.

W publikacji *Młode Malarstwo polskie...*<sup>10</sup> A. Wojciechowski zasygnalizował, że mimo, iż mamy do czynienia z malarstwem, będzie omawiał także sylwetkę rzeźbiarza W. Hasióra.<sup>11</sup> Autor stwierdził, iż prace W. Hasióra takie jak *Trzęsienie nieba* (1962), *Ikar* (1962), *Rozbite niebo* (1963), *Nokturn* (1965) czy *Hiszpański portret* (1965)<sup>12</sup> należą do najwcześniejszych w naszym kraju prac typu *assemblages*. Tezę tę można łatwo podważyć, czy raczej uzupełnić datowaniem na nieco wcześniejszy okres, zaliczając do asamblaży np. pracę *Opiekun domowy* (1958, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem<sup>13</sup>).

B. Kowalska pisała o „metodzie assemblage’u” polegającej na łączeniu kontrastowych materiałów, odbierających przedmiotom poprzednie znaczenie na rzecz tworzenia nowego. Autorka zaznaczyła, że „zapewne bez współistniejącego w czasie z poczynaniami W. Hasióra nurtu art brut i strukturalizmu typu *collage* ze starych worków (...) lub spalonego drewna – jego koncepcja nie narodziłaby się”.<sup>14</sup> W tym znaczeniu asamblażem określa Artony W. Borowskiego, dodając określenie „asambláže” „z elementów śmietnikowych, fotografii, napisów, starego malarstwa i tworów natury”. *Nota bene* interesujące jest pytanie, gdzie w *Artonach* autorka zauważa „stare malarstwo” i co pod tym pojęciem rozumie? Zapewne nie chodziło tu o sztukę zawłaszczania (*appropriation art*) ikonografii dawnych dzieł, włączania ich fragmentów do prac, a raczej jako bycie spadkobiercą malarstwa, pojmowanego jako „minione” w linearnym rozwoju

sztuki. A. Kępińska pisząc o pracach W. Hasióra wskazała na „elementy postępowania asamblażowego”,<sup>15</sup> kładąc tym samym nacisk na metodę działania, nie wskazując przy tym, które z elementów procesu artystycznego uznaje za typowe dla asamblażu oraz które nie wpisują się w przytoczoną definicję. J. Bogucki w książce *Sztuka Polski Ludowej* pisał z kolei o pracach J. Sterna jako „obrazach asamblażowych z przytwierdzonymi do nich rybimi szczątkami”.<sup>16</sup> Prace T. Rudowicz określał jako „kompozycje typu kolażowo – asamblażowego”, które, jak zauważył, „rozrastają się formą burzliwą i bogatą”. Asamblaż B. Kierzkowskiego, opisuje konsekwentnie jako formy reliefowe „natury malarskiej”, Szczeliny A. Kobzdeja jako „obiekty reliefowe”; przekształcenia „burzliwego życia tkanki malarskiej”, wreszcie Artony W. Borowskiego widzi jako „reliefowe formy powstałe z przekształcenia koła rowerowego”.

Monika Szczygieł-Gajewska w wydanej w 2011 roku monografii W. Hasióra podzieliła prace artysty na „I. Wczesne prace”<sup>17</sup> oraz „II. Rzeźby i asamblaż”, przy czym w grupie drugiej umieściła dzieła powstałe dopiero około roku 1970. Ową niekonsekwencję przyjętego przez M. Szczygieł-Gajewską podziału znamionuje fakt umieszczenia w pierwszej grupie asamblażu, o czym świadczą podpisy z notek katalogowych (np. „*Niobe I*, 1961, asamblaż; *Łzy Hasióra*, 1962, asamblaż; *Ofelia*, 1962, asamblaż; *Upadły anioł*, 1962, asamblaż” i inne (najprawdopodobniej autorka powieliła przyjęty przez muzea opis materiału i techniki). Powyższa sytuacja ilustruje niejasną w odczuciu historyków sztuki granicę pomiędzy rzeźbą a asamblażem, za wyjątkiem tych prac artysty, które zostały wykonane według dawnych technologii np. ceramiczne stacje *Drogi Krzyżowej*. Wynika z tego paradoks, iż współczesną rzeźbę wykonaną z nietypowych materiałów opatruje się pojęciem asamblaż, w odróżnieniu od prac wykonanych w technikach tradycyjnych, klasyfikowanych jako rzeźby, że przypomnę podział prac A. Szapocznikow, pośród których zmontowany z części samochodu, cementu, pokryty złotą patyną *Goldfinger* został uznany za asamblaż, podczas gdy już *Portret wielokrotny*<sup>18</sup> wykonany z bardziej tradycyjnych materiałów jak granit, brąz, plastik i kolorowy poliester w odczuciu muzealników asamblażem nie jest. Co zatem użycie materiału przesądza o byciu lub nie byciu asamblażem? W przypadku asamblażu *Św. Łotr* (1962) znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, M. Szczygieł-Gajewska całkowicie pominęła kwestię materiału i techniki zamieszczonej w katalogu pracy. Autorka mogła nie widzieć osobiście tej pracy, gdyż jak pisze we wstępie do katalogu, niemal do czasu wydania publikacji oczekiwała nadchodzących z muzeów wypisów (notek informacyjnych).

Piotr Majewski pisząc o paryskich dziełach T. Dzieduszyckiego-Sasa zamiennie używa terminów **asamblaż**, **asamblażowe kompozycje**, **relief**, **obiekt**. W ten sposób podpisane są ilustracje stanowiące załącznik do jego tekstu. Jednak i w tym przypadku zwraca uwagę fakt, że podobne formalnie i kompozycyjnie prace z 1960 (technika własna; szkło syntetyczne, szkło barwione, drewno) i 1962 roku (metal i elementy metalowe, piasek, gąbka tapicerska)<sup>19</sup> są odmiennie traktowane. Pierwsza figuruje jako „obiekt – tech.”, druga jako „asamblaż”. Czy zatem określenie „obiekt-tech.” zostało nadane pracy przez artystę i zachowane w tej formie w publikacji P. Majewskiego? Przy opisywaniu szkiców do prac autor ujednotacza terminologię mówiąc o „szkicach do asamblażu”.

W kontekście omawianej tematyki interesująca wydaje się inna książka P. Majewskiego *Malarstwo materii jako formuła nowoczesności*<sup>20</sup> dokonująca syntetycznego przeglądu prac polskich artystów: Piotra Potworowskiego, Stefana Gierowskiego, Rajmunda Ziemskiego, Zbigniewa Tymoszewskiego, Jana Lebensteina, A. Kobzdeja, Jerzego Tchórzewskiego, Urszuli Broll, J. Maziarskiej, W. Borowskiego, T. Dzieduszyckiego, Jana Ziemskiego, Jerzego Rosołowicza, B. Kierzkowskiego, Zdzisława Beksińskiego, Grupy Nowohuckiej (Juliana Jończyka, Janusza Tarabuły, D. i W. Urbanowiczów, J. Wrońskiego), Władysława Paciaka, J. Sterna, T. Rudowicz, T. Kantora, W. Hasióra, Jana Tarasina, Adama Marczyńskiego, Mariana Bogusza, Stefana Krygiera, Lecha Kunki, K. Zielińskiego, Antoniego Starczewskiego i Andrzeja Matuszewskiego. Synteza zawarta na 276 stronach skazana jest na wybiórczość i nie wyczerpuje problematyki asamblażu. Nie to było głównym celem autora. Chodziło raczej o wpisanie konkretnych artystów w nurt malarstwa materii i poprzez ich prace udowodnienie, że był on postępowy w stosunku do zacofanego informelu. P. Majewski posłużył się tym terminem dla „określenia dzieł powstałych ze złożenia fragmentów trójwymiarowych przedmiotów”;<sup>21</sup> z czego wytłumaczył się we wstępie do publikacji. Autor mówi o asamblażu w kontekście *Artonów* W. Borowskiego; wyróżnił kategorię



„asamblaży materiałowo – tekstylnych” K. Kurzątkowskiego i „kompozycje asamblażowe” B. Kierzkowskiego. Mówiąc o asamblażu w wydaniu J. Sterna używał określenia „metoda twórcza powstała ze złożenia trójwymiarowych elementów”, a nie był to według niego odrębny rodzaj dzieła. W odniesieniu do prac z cyklu *Mury (Murek)* autorstwa D. Urbanowicz skonstruował, że były to „pierwsze strukturalne płaskorzeźby w tynku”, co należałoby spuentować stwierdzeniem „z tynku”, gdyż materia jest tu nakładana i łączona za sobą, (jak w asamblażu), a nie drążona w podobrazii.<sup>22</sup>

Dowodem na postawioną we wstępie tezę – braku konsekwentnego stosowania definicji asamblażu – jest opatrzenie pracy doktorskiej Magdaleny Moskalewicz tytułem „Na krawędzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych.”<sup>23</sup> Wskazując na historyczny rozwój sztuki od malarstwa do czegoś, co miało miejsce „po malarstwie” autorka wzbraniała się przed stosowaniem terminu asamblaż, z wyjątkiem wzmianek na temat W. Hasióra i W. Borowskiego. W kontekście omawianej problematyki M. Moskalewicz wymieniła wystawę w MoMA w Nowym Jorku, ale opisując prace dziesięciu spośród dwunastu polskich artystów, wyłączając w to W. Hasióra i W. Borowskiego, nie zastosowała już pojęcia *assemblage*.

## Kontekst wystawy *The Art of Assemblage*

Z nowojorską wystawą związane są przynajmniej trzy mity, które należałoby rozwiać. Po pierwsze: wystawa nie została pomyślana jako „spacer” przez historię pojęcia, a raczej dążyła do ukazania metafizyki asamblażu. Po drugie: jej celem nie było, jak się wydaje, promocja młodych artystów, lecz utrwalenie zastanego porządku poprzez eksponowanie pod hasłem „asamblaż” np. prac kubistów czy dadaistów. Po trzecie: katalog wystawy autorstwa Williama Seitz’a nie stanowi wiarygodnego źródła w zakresie ikonografii prac, które pokazywano na wystawie. Powstający z pasji i chęci utrwalenia pozycji konkretnych artystów starszej generacji zawierał wprawdzie prace twórców, którzy uczestniczyli w wystawie, jednak, jak w przypadku pracy Daniela Spoerri, stworzonych przez artystę dopiero po nowojorskiej wystawie i także obiekty, których retrospektywa nie ukazywała.<sup>24</sup> Roger Shattuck, amerykański pisarz i krytyk literacki zwrócił uwagę na zapomniany w historii wystawy precedens. W eseju „How collage became assemblage”<sup>25</sup> uświadamia odbiorcy, iż pierwotny tytuł wystawy *The Art of Assmeblage* miał brzmieć *Collage and the Object*, co tłumaczyłoby dużą ilość prac tego rodzaju pojawiających się na ekspozycji. W następstwie zmiany hasła przewodniego wystawy, definicję kolażu zastąpił bardziej pojemny termin – „asamblaż”, rozumiany szeroko jako gromadzenie, zbieranie, zbiór.<sup>26</sup> W tej sytuacji W. Seitz określał mianem asamblażu metodę łączenia wycinków z gazet (i nie tylko) zapoczątkowaną przez kubistów, czyli – de facto – collage a zarazem specyficznego rodzaju dzieło i proces twórczy, polegający na kombinacji elementów przestrzennych, wykraczających poza dwuwymiarowość płaszczyzny.<sup>27</sup> Tytułowe obiekty miały zatem stanowić prace trójwymiarowe, niemożliwe do klasyfikacji jako płaskie kolaże. Dlaczego zrezygnowano z pierwotnej koncepcji tytułu? Biorąc pod uwagę wieloznaczność terminu kolaż,<sup>28</sup> a także znaczny udział farby przy tworzeniu tego typu prac, postanowiono zmienić tytuł wystawy na bardziej postmodernistyczny, a zatem „mniej malarski”, unikając skojarzeń z tym medium. Sytuację taką potwierdzają wypowiedzi W. Seitz’a w przedmowie do wystawy, gdzie kurator stwierdził, iż chciał badać „metafizykę... raczej skupisko (gromadę) niż jego historię”, przez co oddala się od celu, o który podejrzewaliby go badacze – a mianowicie – od opowiadania historii asamblażu. Kolejne stwierdzenie, iż towarzyszy mu idea prezentacji dzieł „zawierających rzeczywistość a nie naśladowujących ją”<sup>29</sup> jasno uświadamia czytelnika, iż nie powinien nastawiać się na percepcję prac malarskich (z grupy przedstawiających), a raczej twórczości innego rodzaju. Kurator założył, że prezentowane na wystawie obiekty będą w przeważającej mierze montowane, a nie malowane, rysowane, czy rzeźbione. Ich elementy składowe miały być kształtowane z naturalnych lub wyprodukowanych fabrycznie „nieartystycznych” materiałów, ponownie ograniczając rolę płótna i farb. Opracowując teorię gromady W. Seitz przywłaszczył sobie wiele elementów omawianych przez R. Shattucka w jego *The Banquet Years* (1958). Autor zanotował „The method of assemblage, which is post-cubist is that of juxtaposition: »setting one thing beside the other without connective«.”<sup>30</sup> [„Metoda asamblażu, która jest post-kubistyczna polega na zestawieniach: »ustawianiu jednego obok drugiego bez całościowej tkanki (spajającej obiekty)«”]. Tak więc można by się

spodziewać występowania na wystawie obiektów nie przystających do siebie formalnie i estetycznie, rozlokowanych ahistorycznie, budowanych w oparciu o wspomnianą wyżej zasadę konstrukcyjną widocznego łączenia elementów. Zatem podkreślę jeszcze raz, iż celem wystawy było raczej ukazanie metafizyki asamblażu, niżli spacer przez historię pojęcia. Pluralizm stylów i kierunków jakich można było doświadczyć mógł wprowadzić swoistego rodzaju dyskomfort psychiczny u odbiorcy zatracającym się w mnogości tak definiowanej sztuki (prace kubistów, dadaistów, surrealistów obok nowych realistów, ekspresjonistów etc.). Odpowiedzi na pytanie dlaczego nowojorska wystawa okazała się tak ważna dla sztuki światowej należy szukać raczej w relacjach pomiędzy sztuką modernistyczną i paradygmacie postmodernistycznym. Wystawa *The Art of Assemblage* była odbierana jako ta, która przełamała modernistyczny paradygmat z uwagi na posługiwanie się ułomkami codzienności, de facto „śmieciami”, zamiast metafizycznie przeobrażającą się farbą, co było dość powszechnie odbierane jako rozprawienie się z anachroniczną formą sztuki. Obrazowo ujmuje tę sytuację Stephan Geiger<sup>31</sup> zestawiając modernistyczne i postmodernistyczne prace o tej samej tematyce – kolaż kubisty Juana Grisa *Śniadanie* (1914) i asamblaż neodadaisty D. Spoerri *Śniadanie Kichki* (1960). Płaskie, niemalże sprasowane z kartką papieru, wycinki z gazet przypominające formalnie tradycyjny dwuwymiarowy obraz, zestawiono z przestrzennymi, namacalnymi haptycznie formami zastawy stołowej i resztek posiłku. Obie prace posiadają sugestywne tytuły dotyczące tematyki z życia codziennego, jednak *Śniadanie* D. Spoerri, co istotne, dedykowane jest konkretnej osobie. Chodzi o towarzyszkę życia artysty – Kichke, która jak można się domyślić, spożyła śniadanie pozostawiając utrwalone w nieładzie na drewnianym stole resztki. Zestawienie prac powoduje wrażenie, iż praca Grisa wydaje się nienaturalna, jej kompozycja sztucznie upozowana, a przedmioty wyabstrahowane z rzeczywistości. Gris podkreślał tektonikę brył, podczas gdy D. Spoerri rozmieszczał figury całkowicie przypadkowo, co przypomina realną sytuację. Asamblaż, podobnie jak *junk art*, czy *funk art* związany z *beat generation* z Zachodniego Wybrzeża, zrywał dominację tradycyjnych mediów i form sztuki oraz niwelował granice dyscyplin, zatem sytuował się między malarstwem, rzeźbą a instalacją. Co więcej, asamblaż proponował formy sztuki kolektywnej, inicjującej postmodernistyczne zaangażowanie w efemeryczność, codzienność i banalność, stanowiąc wyzwanie dla dyskursów modernistycznych. Rozwiązać należałoby także narosły wokół wystawy mit, iż nowojorska retrospektywa była zorientowana na promocję młodych twórców. Uważana za punkt przełomowy w kształtowaniu się definicji asamblażu, z aspiracją do stymulowania jego potencjalnego rozwoju, wystawa była raczej przypomnieniem świata sztuki „dawnych mistrzów” niżli poszukiwaniem nowych. Nieprzypadkowy wybór artystów prezentujących swoje prace i określony proporcjonalnie udział każdego z nich był poniekąd chwytem marketingowym. Miks generacji artystów od neodada (Marcel Duchamp, Kurt Schwitters) do Roberta Rauschenberga służył utrwaleniu pozycji „dawnych mistrzów” i odzwierciedlał potrzeby rynku w Nowym Jorku w danym momencie dziejowym. Zgromadzone na wystawie prace „dawnych i nowych mistrzów”, przy czym przez dawnych rozumiano Pabla Picassa, Man Raya, K. Schwittersa czy M. Duchampa, nie miały tworzyć nowej definicji asamblażu. Przywołanie ich miało na celu „odkurzanie” starej, jak się wydaje nie do końca przejrzystej formuły dzieła i procesu twórczego (asamblaż) a także, jak się okazało patrząc z perspektywy czasu, utrwalenie historycznej pozycji od dawna istniejących kierunków artystycznych. Mimo pozorów innowacyjności i otwartości na nowość w sferze plastyki, prace młodych artystów, *de facto* średniego pokolenia, bo urodzonych ok. 1920 roku (czyli idąc tym tokiem rozumowania – tych, którzy w 1961 mieli ok. czterdziestu lat tj. R. Rauschenberg, D. Spoerri, Edward Kienholz, Arman i inni) stanowiły 25% całej ekspozycji.<sup>32</sup> Wobec powyższego nietrudno się domyśleć, że pozostałe 75% stanowiły prace starszych artystów. Co prawda wśród 130 artystów znalazło się 53 młodych twórców, co stanowiło aż 38% ogółu, trzeba jednak zaznaczyć, że reprezentowało to zaledwie 63 spośród 250 prac wszystkich artystów.<sup>33</sup> Biorąc pod uwagę tego rodzaju dane, nasuwa się logiczny wniosek, że na jednego artystę przypadała średnio jedna praca, ewentualnie dwie. Takie ograniczenie ilości eksponatów wiązało się z ograniczeniem dogłębnej analizy ich twórczości.<sup>34</sup> Podsumowując, definicja asamblażu stworzona przez Jeana Dubuffeta w 1953 roku, wraz z pojawieniem się cyklu *assemblages d'empreintes*, która odtąd stała się nazwą kompozycji wypukłych, została niejako „rozmyta”, bądź jak kto woli – uległa rozszerzeniu poprzez wchłonięcie w jej obręb *collage*, *combine painting*, czy tytułowych *objects* prezentowanych w trakcie wystawy

*The Art of Assmeblage*. Retrospektywa spełniła swoją funkcję w zakresie utrwalania pozycji „dawnych mistrzów” (P. Picassa, Man Raya, K. Schwittersa czy M. Duchampa) a ich działania w kontekście asamblażu powinny być rozpatrywane przede wszystkim jako początek inkorporacji do prac nieartystycznych materiałów.

## Asamblaż w zbiorach polskich muzeów. Próba klasyfikacji

Wśród prac artystów z lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku przechowywanych w polskich muzeach Narodowych i Okręgowych pojawiają się obiekty, które należy uznać za typowe asamblaże powstałe z połączenia elementów „nie-malarskich”, „nie- artystycznych”, bez wyraźnego zespolenia ich w jedną całość. W grupie tej przeważają prace W. Hasiora<sup>35</sup> powstałe poprzez złożenie, sklejenie, bądź zmontowanie ze sobą przedmiotów z najbliższego otoczenia artysty. Najwcześniejszy asamblaż *Opiekun domowy* datowany na 1958 rok, powstał ze skorodowanej blachy, wideł, grabi metalowych, niekompletnego urzędnika grzewczego i futra. Jest to jeszcze obiekt na poły rzeźbiarski, wykonany z nieartystycznych materiałów, innych od tych stosowanych w klasycznej rzeźbie.

Wśród asamblaży W. Hasiora z lat sześćdziesiątych można wyróżnić dwa rodzaje:

1. prace przestrzenne modelowane na sposób rzeźbiarski i prezentowane w galeriach i muzeach jak rzeźby – przedmioty, które można obejść dookoła, ewentualnie ze względu na oszczędność przestrzeni ekspozycyjnych jedynie z trzech stron.<sup>36</sup> Tak obecnie eksponowany jest np. *Telewizor powiatowy* (1965) w Muzeum Sztuki w Łodzi.<sup>37</sup> Inne prace to *Stary Anioł* (1961), *Św. Łotr* (1962), *Moje złote buty* (1962), *Szpieg* (1962), *Ofelia* (1963).
2. Drugą grupę prac stanowią asamblaże przywołujące formalnie obraz tablicowy, przeznaczone do zawieszenia na ścianie, co warunkuje specyficzny sposób percepcji. Należą do nich: *Prababka* (1960), *Krzyk* (1961), *Ballada* (1962), *Łzy Hasiora* (1962), *Ikar* (1962), *Autoportret z ptaszkami* (1962), *Matka Boska Bolesna* (1962) *Pieta dzielnicowa* (1963), *Narodziny Wenus* (1964), *Czarny Płomyk* (1964). Część z tych asamblaży m.in. *Pieta dzielnicowa* (1963), *Ikar* (1962), *Czarny Płomyk* (1964) została potraktowana jak obraz poprzez obramowanie płaszczyzny ramą z cienkich listewek. *Asamblaż Ballada* (1962)<sup>38</sup> przechowywany obecnie w Muzeum w Nowym Sączu nie posiada ramy, w odróżnieniu od jego odpowiednika tematycznego *Ballady* z 1977 r. (Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem).

Asamblaże robił także J. Stern, mimo iż większość badaczy nazywa jego prace kolażami z naklejonymi na płótno elementami organicznymi, jakie stanowiły kości ryb. Dopiero Anna Markowska<sup>39</sup> zauważyła w nich *assemblages* z rybich kręgosłupów, ości, rybich skór, ptasich kości albo ptasich piór. Innymi słowy „śmietnik archeologiczny”. Przestrzenne komponenty niczym na wykopalisku cechuje uporządkowanie materiału na płótnie, co odróżnia J. Sterna od D. Spoerri, który prezentował resztki posiłku porzucane na stole w nieładzie artystycznym, sytuacja zastana po posiłku (w pracach Szwajcara) została tu zastąpiona sytuacją upozorowaną, w której ości zostały starannie oczyszczone i harmonijnie ułożone. Materialne ślady konsumpcji cechuje przestrzenność, posiadają własny wolumen, doświadczalny haptycznie trzeci wymiar. O pracy *Milczenie rodzajów* (1965) znajdującej się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu,<sup>40</sup> nie pisano w kontekście asamblażu, jednak jak zauważa Mariusz Hermansdorfer „Stern nakleja na obrazy konkretne elementy”,<sup>41</sup> drobne kostki, fragmenty szkieletu ułożone są w rzędach z zachowaniem równowagi pionów i poziomów.

Większość prac T. Rudowicz, ze względu na budowę technologiczną klasyfikuje się „pomiędzy kolażem a asamblażem”. Zorganizowana w Muzeum Narodowym w Krakowie pierwsza retrospektywna wystawa prac T. Rudowicz (13.06-7.09.2013), której kuratorką była Anna Budziałek<sup>42</sup> pokazała, iż w przypadku niektórych prac wyraźniej niż w innych zaznacza się ich przestrzenność. Część z nich, zwłaszcza te modelowane bardziej płasko za pomocą wycinków z gazet i farby została podpisana jako „kolaże (*collage*)”, druga – bardziej trójwymiarowych będących *de facto* asamblażami – jako wykonane w „technice własnej”, czy też jako „vinavil na płótnie” jak w przypadku jednej pracy. Anektowanie gipsowej formy ceramicznej np. w pracy *Kompozycja 69/2* bliższe jest formule asamblażu, niż tradycyjnego *papier collé*. Podobnie w pracy *Bez tytułu*

z 1965 roku przechowywanej w Raven Gallery oprócz elementów z papieru pojawiają się półplastyczne elementy takie jak tabliczki z blachy przytwierdzone do podłoża ćwiekami oraz figurka niezidentyfikowanego świętego. W asamblażu 65/12<sup>43</sup> z Muzeum Narodowego w Łodzi przestrzenność budowana jest za pomocą odchylonych od powierzchni płótna czarnych koronek, fragmentów ceraty oraz fragmentów metalowej blachy pełniących funkcje dekoracyjne. Praca ta jako jedna z nielicznych opatrzona została w katalogu muzealiów terminem *assemblage*,<sup>44</sup> z uwagi na jej przestrzenność wyrażającą się tym, iż koronki nie przylegają płasko do powierzchni płótna a wyraźnie się od niego odchylają. Tylko jedna z prac D. Urbanowicz ze zbiorów polskich muzeów opatrzona została terminem „asamblaż”. Jest to dzieło zatytułowane *Kompozycja* (1965) przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie. Pozostałe, mimo odczuwalnej przestrzenności i użycia materiału nie będącego papierem i nie sklejonego (zgodnie z założeniem definicji kolażu), a zlutowanego czy zszytego, określane są jako kolaże (*Pleśnie, Gry, Epitafium, Zestawienia materii, Układy pionowe* z cyklu „Gry”, *Układ Spokojny, Obraz I [Epitafium], Ikona II, Przeniesienie, Kompozycja z kurtyną, Murek, Przejście [Brama], Walet* z cyklu „Gry”, *Ikona*). Jeszcze inną grupę prac stanowią asambláže sklasyfikowane jako wykonane w technikach mieszanych (*Obraz, Obraz Odlot, Wyrok 10*).

Odmianę asambláže, co do których brak wzmianek w polskiej literaturze przedmiotu, stanowią *combine painting* (w wolnym tłumaczeniu: malarstwo łączone). Tu należałoby wskazać prace z parasolem T. Kantora powstające od początku lat sześćdziesiątych. Artysta przebywając w Paryżu paradoksalnie nie zachwyił się twórczością inicjatora definicji asambláže – J. Dubuffeta. Mowa o art brut, obejmująca sztukę ludzi nie posiadających artystycznego wykształcenia, spontaniczną twórczość psychicznie chorych, nieprofesjonalną a zarazem wynikającą z autentycznych, nie popartych teorią naukową, przeżyć.

T. Kantor ograniczył ilość przedmiotów do jednego, względnie dwóch, nie rezygnując z malarstwa, a jedynie w ten sposób dopełniając je. Eksploatował m.in. motyw parasola, który pojawia się w najbardziej wyrafinowanych pozach: złożony, opadający, prosty, z tkaniny, z plastiku. Równie często parasolowi towarzyszy „opracowana malarsko” postać ludzka, wzorem parasola poddana destrukcji, bezwolna, jak manekin teatralny, z czasem coraz bardziej zunifikowana. Wczesne ambaláže i asambláže T. Kantora jak np. *Obraz z parasolem* (1965) są jeszcze utrzymane w duchu tradycyjnego malarstwa. Farba stanowi ważny element obrazu, w porównaniu do przestrzennych elementów formalnych. Po okresie figuracji i informelu<sup>45</sup> T. Kantor stworzył „miks” obrazowy zawierający refleksy dwóch wcześniejszych doświadczeń (*Emballage II, Parasol i postać*, 1967; technika mieszana, płótno, 205 x 160 cm, MN we Wrocławiu). Sięgnięcie po znane medium obrazuje fakt, iż jako malarzowi trudno mu było w jednej chwili porzucić farbę olejną i działać na sposób rzeźbiarski – komponując wyłącznie z gotowych elementów. Artysta zwraca się ku eksperymentom w zakresie faktury nakładając farbę zarówno laserunkowo na płótno jak i *pastoso* na *gesso* oraz wkomponowując w tak przygotowane podobrazie gotowy przedmiot.

Tworzenie asambláže i ambaláže T. Kantor rozpoczął około roku 1964, czyli dużo później niż wspomniany wyżej W. Hasior. Z łatwością zmieniał, jak powtarzał za P. Picassem, „skórę formy”. O zainteresowaniu przestrzennością parasola przesądził przypadek. Artysta sięgnął po obiekt z najbliższego otoczenia, jako że po wojnie namiętnie kolekcjonował tego typu obiekty. Pewnego deszczowego dnia po przybyciu swojej do pracowni zawiesił jeden z nich na ramie obrazu. Później zanotował pytanie do samego siebie: „Skąd się wzięły parasole w moim Biednym Pokoiku Wyobraźni?”, na które odpowiedział sobie i odbiorcy: „Gdzieś koło 1965 roku zaczęły zlatywać z góry, z nieba całymi chmarami. Mieszały się bez składu i ładu z innymi przedmiotami i z postaciami mojego Pokoiku.”<sup>46</sup> Tego rodzaju poetycki opis stanowi link do inspiracji artysty inscenizacjami teatralnymi, na co wskazywał m.in. Mariusz Hermansdorfer pisząc: „Inspiracji dostarczają Kantorowi między innymi jego dawne i obecne inscenizacje teatralne. Na płótnach, w dalszym ciągu pokrytych gęstą materią malarską, pojawiają się koperty, paczki pracownicze przewiązane sznurkiem, torby o nieznanym przeznaczeniu i zawartości”,<sup>47</sup> zwykle zamknięte i nie przeznaczone do otwierania, a także parasole. Zatem w twórczości T. Kantora doszło do fuzji fikcji, kształtowanej na deskach teatralnych stopionej z rzeczywistością artysty. W życiu T. Kantora malarstwo i teatr były na tyle nierozdzielne, że stanowiły swoistego rodzaju *Gesamtkunstwerk*, jeśli użyć terminu w rozumieniu wagnerowskim.<sup>48</sup> Patrząc z tej pozycji trudno było nie oczekiwać od artysty eksperymentów w zakresie niwelacji granic pomiędzy sztukami, które dokonać



mogły się poprzez ingerencję w płaskość obrazu sztalugowego. Przestrzenność sceny teatralnej i dotychczasowa płaszczyznowość, gładkość faktury obrazu znalazły swoistego rodzaju kompromis w pół-reliefowości asamblaży. Zmagania z „miękką materią”,<sup>49</sup> taką jak papierowe torebki wypchane watą, rozpoczęły się od przymocowywania do obrazów elementów świata zewnętrznego za pomocą taśmy scotch, której fragmenty artysta świadomie pozostawiał w pracach wykorzystując ich działanie estetyczne np. w pracy *Obraz z parasolem* (1965).

Datowany na ten sam rok dyptyk *Czarny Emballage* (1965) mimo, iż jest formalnie zbliżony do poprzedniej pracy T. Kantora z podziałem horyzontalnym płaszczyzny płótna na dwie części, z których w górnej umieszczono czarny parasol z białą rączką, w dolnej z kolei abstrakcyjnie namalowaną postać, poprzez tytuł wskazuje na rozwój formy ambalażu. Rozpatrywany jako dyptyk, w rzeczywistości daleki jest od formy dyptyku znanej np. z malarstwa tablicowego. Tu, po pierwsze: mamy do czynienia tylko z jednym elementem, jedną płaszczyzną; po drugie linia, która iluzorycznie dzieli ją na dwie części robi to horyzontalnie (w poziomie), a nie zgodnie z typowym schematem wertykalnie. Z innych przedmiotów jakie T. Kantor anektował do asamblaży można wymienić torby w wersji niezniszczonej, znane z pracy *Infantka*<sup>50</sup> oraz zniszczonej – np. *Lafayette* (1962).<sup>51</sup> Ta druga określona została w karcie muzealiów jako *assemblage*, podobnie jak datowany nieco później (1965) *Emballage purpuraplui*.<sup>52</sup> Damska torebka zawieszona za pomocą uszu ze słynnej taśmy scotch na niewidocznej zawieszce (gwóźdź?). Koniec taśmy spływa w dolną partię płótna wyznaczając na płótnie dominantę wertykalną. Umieszczona na ciemnym tle torba została ujęta w ramę i przytwierdzona sznurami niczym siatką, jakby w celu wzmocnienia konstrukcji. W tym kontekście zastanawiający jest tytuł pracy odwołujący się do słynnego centrum handlowego w Paryżu *Galerii Lafayette* zlokalizowanego od 1893 roku przy ulicy *La Fayette* pod numerem 1, której zawdzięcza swoją nazwę. Obecnie zlokalizowany przy bulwarze *Hausmanna 8*, zachował pierwotną nazwę.

Jeżeli przyjmiemy za kryterium powstanie z nieartystycznych materiałów jak blacha, którą H. Stażewski skrupulatnie przycinał, polerował i rozmieszczał zgodnie z wycuciem rytmu i subiektywną estetyką, a którą z kolei B. Kierzkowski wyginał i układał w przygotowanej wcześniej formie ze sklejki stanowiącej rodzaj niskiej szuflady i zalewał gipsem, wówczas okaże się że mamy do czynienia z asamblażem. Podobnie J. Wroński, który najpierw budował obraz w typie malarstwa materii, a następnie go podpalał kształtując nowe kompozycje z przetworzonych fragmentów. W przypadku K. Zielińskiego czy K. Kurzątkowskiego kształtujących pole obrazowe z tekstyliów – zużytych szmat, worków jutowych, kory drzewnej, odpadków sklejki, którym przyszło zmienić funkcje, zastosowanie definicji dzieła powstałego z łączenia nieartystycznych materiałów – nie sklejonych ze sobą, jak w kolażu, ale połączonych poprzez montaż czy zszywanie, również okaże się możliwe. Również działanie J. Maziarskiej, która do pomalowanej płaszczyzny przytwierdzała kolorowe nakrętki butelek czy zszywała fragmenty tkanin tworząc *quasi* obraz można rozpatrywać w kategoriach gromadzenia, kolekcjonowania i tworzenia asamblażu.<sup>53</sup>

## Asamblaż re-kreowany

W tej części chciałabym zwrócić uwagę na specyficzną sytuację materialną wybranych asamblaży znajdujących się w kolekcjach muzealnych. W twórczości omawianych artystów można znaleźć prace, które z różnych względów zostały zrekonstruowane, bądź skazane na materialną degradację. Powołany do życia został destrukcyjnie jak *Niobe* W. Hasióra, *Arton X* W. Borowskiego, czy asamblaż *Parasol* T. Kantora odnaleziony i skazany na niebyt.

Współcześnie oprócz re-kreacji czy neo-kreacji, zaliczanych do metod konserwatorskich, modnym terminem stał się *re-assembling*,<sup>54</sup> czyli ponowne złożenie dzieła przez artystę, autora, bądź re-kreatora pracy bez predylekcji do trwałego utrwalania jego zrekonstruowanej formy, przez co (przynajmniej w założeniu) w każdym momencie może powrócić do stanu destruktu. Podejmując tę utopijną myśl kształtowania z odwracalnością formy<sup>55</sup> Paweł Polit i Luiza Nader pod opieką kuratorki Agnieszki Szewczyk podjęli próbę *re-assemblingu Artonu X*<sup>56</sup>, nieżyjącego już wówczas W. Borowskiego, w celu zaprezentowania go na wystawie prac artysty, rzecz jasna wśród innych zachowanych w całości prac z cyklu *Artony*.<sup>57</sup> Zresztą W. Borowskiemu wcale nie zależało na odtworzeniu zniszczonej pracy, która, do 1991 roku przechowywana w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, została oddana artyście do „konserwacji”.<sup>58</sup> Muzeum przekazało

W. Borowskiemu zniszczoną pracę licząc na nadanie jej drugiego życia.<sup>59</sup> Jednakże zamiast dzieła musiało zadowolić się wspomnieniem dzieła, „śladem jego istnienia” w postaci fotografii. Destrukt *Artonu X* zawinięty w folię bąbelkową przeleżał w domu artysty do czasu jego odejścia, po czym ponownie trafił „w stanie nietkniętym” do Muzeum.

Przykład pokazuje zasadę działania cytatu artystycznego, który niekoniecznie musi prowadzić do powstania nowego dzieła, lecz ma na celu odtworzenie utraconego dobra. Zacytowany, a zatem powtórzony, przynajmniej teoretycznie, został tu akt artystyczny. Oczywiście powtórzenie nie jest dosłowne, gdyż trudno byłoby ustalić poszczególne etapy pracy artysty, a tym bardziej zaczynać rekonstrukcję od początku, od całkowicie nowych, niestopionych jeszcze plastikowych form. Nastąpiła tu zatem rekonstrukcja częściowa rozpoczynająca się od konkretnego momentu, powodująca uwikłanie pracy w szereg cytatów. Od tej pory *Arton* W. Borowskiego będzie rozpatrywany w historii sztuki przez pryzmat tego zdarzenia. Zniszczony, został zacytowany poprzez odtworzenie formy, zbliżonej, lecz nie identycznej z utraconą. „Nowy *Arton*” stał się cytatem dla zniszczonego, przywołującym okoliczności powstania i historię tego pierwszego.

Innym przykładem dzieła, które za zgodą artysty i tym razem przy jego udziale przeistoczyło się w nowy obiekt sztuki (re-kreowany ze zniszczonego) jest *Niobe* W. Hasióra, znana jako *Niobe I*, czy *Niobe z Czarnego Pożaru*. Niewielka rzeźba wykonana z mydła, oblepiona woskiem płonących świec<sup>60</sup> została wtórnie „powołana do życia” przez artystę – po zniszczeniu pracy podczas wystawy sztuki w 1967 roku. Do częściowego spalenia figury doszło w wyniku niezamierzonej akcji. Pierwotna rzeźba *Niobe* (datowana na 1961 r.) powstała z nietrwałego materiału jaki stanowiła mieszanina kwasów palmitynowego i stearynowego, zatem z mydła. Postać *Niobe*<sup>61</sup> została wyobrażona w pozycji siedzącej na krześle, ze świecami na ramieniu. Przypadek sprawił, że niekontrolowany bieg płomienia świec doprowadził do jej degradacji. Dokumentacja fotograficzna dzieła nie stanowiła w tym wypadku panaceum wobec aktu zniszczenia materialnej substancji. Moment powstania destruktów okazał się momentem nadania mu przez artystę „drugiego życia”. W. Hasiór zaanektował częściowo stopioną figurę, jednak jako artysta nie dokonał jej rekonstrukcji w sposób odpowiadający działaniu konserwatora, rozumianej jako powrót do pierwotnej formy, ale wykorzystując fragmenty autentyku stworzył nowe dzieło, składające się z figurki zamkniętej w szklanej gablocie, umieszczonej, podobnie jak poprzednia, w otoczeniu świec. Wykorzystanie świecy okazało się na tyle znaczącym elementem dzieła, że autor mimo poniesionych wcześniej strat materiałowych nie porzucił pierwotnej idei. Artysta przekonywał odbiorcę: „używam materiałów, które coś znaczą. Każdy przedmiot ma swój sens, a złożone dają aforyzm. Aforyzm jest bardzo podobny do prawdy, ale nie jest samą prawdą. Działalność artystyczną uważam za prowokację: intelektualną, twórczą.”<sup>62</sup> Znaczenie pracy można odczytywać na poziomie nieskomplikowanej denotacji: *Niobe* to mityczna matka, która przez swoją pychę utraciła dzieci<sup>63</sup> lub nieco ogólniej, jako każdą matkę przepelnioną bólem po stracie dzieci. Symboliczne spalenie byłoby tu zarówno metaforą utraty dzieci jak i bólu. Rekonstrukcja rzeźby potraktowana z dużą dozą spontaniczności w odejściu od pierwotnego wyglądu wskazuje na fakt, iż W. Hasióra, podobnie jak W. Borowskiego<sup>64</sup> fascynowała tymczasowość sztuki. Praca W. Borowskiego uległa zniszczeniu w muzeum, a jej forma ukształtowana została przez niszczącą siłę czasu. Praca W. Hasióra uległa zniszczeniu „zbyt wcześnie”, niejako przypadkowo i ten przypadek sprawił, że zainspirowała artystę do re-kreacji. Przytoczona sytuacja skłania do zadania pytania o rolę artysty w procesie „trwania” jego dzieł, przedłużania ich materialnej egzystencji, a także o dzieło skończone i o dzieło otwarte nie tylko w sensie ideowym, lecz otwarte na materialne przekształcenia, powroty do stanu sprzed zniszczenia.

Odnaleziona niedawno praca T. Kantora *Parapluie-emballage*,<sup>65</sup> wprowadza podobny zamęt w interpretację zagadnień trwałości dzieła wyrażający się w pytaniu: czy istnieją przesłanki, by dokonać rekonstrukcji dzieła? Kto i jakimi metodami powinien tego dokonać? Czy przyjmując opcję nie-rekonstrukcji, warstwa ontologiczna i „dokumentacja zamiast konserwacji” wystarczą, by zapewnić pamięć o nim? I wreszcie komu miałoby służyć wyrwanie dzieła śmierci materiałowej, przyjmując za Mieke Bal założenie, że „eksponować można jedynie to, co zakonserwowane [*preserved*]”<sup>66</sup>? Za konserwacją i rekonstrukcją odkopanego po ponad czterdziestu latach dzieła przemawia, najogólniej mówiąc, chęć posiadania obiektu będącego namacalną egzemplifikacją idei artysty. W 1970 roku w ramach akcji artystycznej *Multipart* T. Kantor, przy udziale pomocników wykonał 40 podobnych asamblaży/embalaży o rozmiarach 110 x 120 cm.

Formalne podobieństwo prac wynikało z przymocowania do płótna rozpląszczonego parasola a następnie zamalowania go białą farbą. Naprodukowane masowo obiekty sztuki można było nabyć na własność podczas wernisażu w Galerii Foksal w 1970 roku, co istotne po 500 zł za sztukę. Było to dużo pieniędzy jak na owe czasy i nie każdy mógł sobie pozwolić na zakup dzieła, a tym bardziej zafascynowany twórczością artysty student. Z tego też względu w wyniku urządzonej zbiórki gotówki jeden z asamblaży nabyła grupa studentów architektury „Zuzanna i spółka”. Po demonstracyjnym pokazie pierwszomajowym, w którym praca posłużyła nabywcom za sztandar, z racji niemożności podzielenia obiektu na części, postanowiono go zakopać. „Ekshumacja” odbyła się dziewiętnastego maja 2012 roku.

Pogłębiając niniejszy dyskurs o przytoczone powyżej przykłady prac polskich artystów należy zadać pytanie: jaki był stosunek T. Kantora do zagadnienia trwałości jego dzieł? Czy bardziej liberalny, jak W. Hasiora dokonującego przeróbki dzieła na nowe przy zachowaniu pierwotnej funkcji znaczeniowej, czy zachowawczy jak w przypadku W. Borowskiego wykazującego raczej obojętny stosunek do losu ukończonych przez siebie asamblaży? Jak zarysowuje się stosunek właścicieli do odkopanego artefaktu? I wreszcie, jak od strony konserwatorskiej przedstawiają się techniczne możliwości zachowania obiektu?

Cechą pracy T. Kantora jest powtarzalność. Nie wykonał jednego obiektu, ale aż czterdzieści podobnych do siebie ambalaży i, co istotne, nie wykonał ich własnymi rękoma, a przy udziale współpracowników<sup>67</sup> Był to swoistego rodzaju happening. Jeśli interpretować słowa artysty: „(...) dzieło sztuki nie jest trwałe, ma tylko moment wejścia”<sup>68</sup> jako przyzwolenie dla efemeryzmu prac, można pocieszyć się faktem, że zachowało się jeszcze wiele *Ambalaży z parasolem* wiszących w stanie nienaruszonym na ścianach kolekcjonerów i w galeriach sztuki (np. w Muzeum Sztuki w Gdańsku Oliwie, *Biały parasol*, 1967), co poniekąd usprawiedliwiłoby pozostawienie dzieła samemu sobie i, jak napisał Dariusz Bartoszewicz, „wszystko na nowo przykryje ziemia. Sztukę do cna zeżrą korzenie, bakterie i wilgoć. Po happeningu z T. Kantorem i 1 Maja w tle zostanie tylko dokumentacja”<sup>69</sup> Jak się wydaje, takiego stanu rzeczy T. Kantor mógł się poniekąd spodziewać, gdyż sam podniszczał sprawne jeszcze przedmioty, „patynując” je jako wyraz zwątpienia w realność rzeczy. Dokonując otwartej sprzedaży prac artysta chciał uniknąć wtłoczenia ich w ściany galerii, a przez to uczynienia jednostkowymi, niedostępnymi dla kieszeni publiczności. „Takie przedmioty jak ambalaże nie nadawały się do wystawiania w galerii. One są przeciwieństwem ekshibicjonizmu artystycznego. One reprezentują wstrzymanie, zahamowanie, ukrycie, uczynienie niewidocznym, zejście ze sceny sztuki.”<sup>70</sup> Jak się wydaje, to zejście mogło dokonać się tylko poprzez zapewnienie nieśmiertelności idei przenikania się sztuki i życia. Z drugiej strony wobec sprzeczności intencji artysty i muzealizacji dzieł, zwłaszcza tak niekonwencjonalnej sztuki współczesnej, którą z jednej strony chcemy „przekazać potomnym”, z drugiej proklamujemy ideę śladów i wspomnień po nieistniejących obiektach – „konserwacja przez dokumentację” - naturalną pokusą staje się przerwanie pajęczyny „pożegnań z materią dzieła” na rzecz „przywracań, przekształceń i ukontekstualniania”.

Stosunek właścicieli obiektu do pracy wydaje się ambiwalentny. „Pewnie zdecydujemy się na jakieś wstępne zabezpieczenie – stwierdził Krzysztof Pasternak, architekt i współwłaściciel dzieła, jeden z udziałowców grupy »Zuzanna i spółka«. Gdyby były fundusze, można by z tym, co zostało po kantorowskim parasolu, zrobić tak: odspoić relikty z ziemią, położyć od spodu izolację, wyprowadzić wilgoć, wprowadzić impregnat i w końcu wydobyć, zachować dla przyszłych pokoleń”<sup>71</sup> Zachować w formie cytatu do sytuacji. Z jednej strony właściciele wyrażają chęć konserwacji obiektu z przywróceniem jego pierwotnej formy, z drugiej nie wydaje się on dla nich na tyle znaczący by można było zainwestować w jego konserwację. Szacowane koszty – około 20 tys. złotych – mogłyby przewyższyć wartość rynkową dzieła możliwego do zakupu jeszcze w trzydziestu dziewięciu wersjach.

Wyobraźmy sobie jednak inną sytuację, w której zamiast odnalezionego asamblażu T. Kantora w ziemi odkryto by pracę Jacka Malczewskiego? Nie ulega wątpliwości, że wówczas wielu konserwatorów pochyliłoby się nad nim, by wszelkimi sposobami przywrócić resztki autentyku, nawet w sytuacji gdyby artysta przeznaczył prace na zniszczenie i zapisał to na odwrocie płótna. Interesujący wydaje się jeszcze jeden aspekt działania T. Kantora: dlaczego nie chcąc pozwolić swoim pracom „utknąć w muzeum” nie kontrolował ich sprzedaży do tego stopnia, iż kilka z nich trafiło do muzeum za cenę niższą niż można by było uzyskać drogą oficjalnej sprzedaży?

Książka Érica-Emmanuela Schmitta *Kiedy byłem dziełem sztuki* traktuje o nieszczęściu bycia dziełem sztuki.<sup>72</sup> Jej bohater będąc na skraju samobójstwa podpisuje iście faustowski pakt ze spotkanym przypadkowo artystą. Obiecuje być do dyspozycji artysty w zamian za co artysta przywróci mu sens życia. Będąc żywą rzeźbą bohater zyskuje sławę i uwielbienie innych. Konsekwencją jego decyzji jest jednak utrata najważniejszego – wolności. U T. Kantora jest odwrotnie – zniewolony pierwotnie obraz w momencie sprzedaży go przypadkowemu nabywcy zostaje uwolniony od balastu wspomnień związanych z procesem tworzenia, niejako zaczyna drugie życie. Czterdzieści płócien kreuje czterdzieści nowych historii, z których jedna kończy się tragicznie – „pogrzebem” dzieła dokonany przez studentów architektury. Swoją drogą zastanawiający jest fakt, jak zachowaliby się w tej sytuacji studenci historii sztuki? Czy zanieśliby dzieło na uczelnię? A może jednak do muzeum? Być może w ten sposób uchroniliby od zniszczenia materię za cenę ograniczenia jego wolności. Wolny, ale zarazem bezwładny, jak chciał T. Kantor „uczyniony niewidocznym”,<sup>73</sup> dosłownie i w przenośni, ujawnił się światu po 41 latach by móc przywołać pamięć o 39 pozostałych asamblażach. Technicznie możliwy do rekonstrukcji odpokutowanej dużymi kosztami inwestycji (ok. 20 tys. zł, może więcej?) przy użyciu specjalnej żywicy, zapewne odejście w nicie po uprzednim wykonaniu dokumentacji fotograficznej („dokumentacja zamiast konserwacji”). W optymistycznej wersji zostanie wybrany inny wariant. „[...] „trupa sztuki” przykryje całun geowłókniny. Potem zostanie ona pokryta pianką izolacyjną. Na wierzch znów geowłóknina. Drewniany stelaż, a na nim zadaszanie z folii. A w przyszłości – szklana gablota, rodzaj wziernika, przez który można by obserwować sztukę, jej powolny rozpad i triumf czasu nad materią.” Zasadność podjętych decyzji zweryfikuje czas.<sup>74</sup>

## Konkluzja

Sztuka asamblażu to temat wymagający dalszych badań zaczynając od działań rudymentalnych jakimi jest zgromadzenie dokumentacji fotograficznej i opisowej prac. Działania w tym zakresie zostały podjęte przez muzea tworzące elektroniczne bazy danych, jednak dostęp do wielu prac przechowywanych w magazynach muzealnych dla przeciętnego badacza jest nadal utrudniony. W tym miejscu chciałabym podziękować zwłaszcza tym muzeom, które umożliwiły mi ten namacalny, haptyczny kontakt z pracami, umożliwiając pisanie pracy nie wyłącznie w oparciu o reprodukcje, a co istotne, rzeczywisty kontakt z obiektem, od którego przecież historia sztuki bierze swój początek.

\* Artykuł stanowi sprawozdanie z realizacji projektu badawczego „Asamblaż w polskich kolekcjach muzealnych”, realizowanego w ramach grantu wewnętrznego Uniwersytetu Wrocławskiego w roku 2013.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Magdalena Moskalewicz opisuje m.in. „po-malarskie” prace Jana Ziemińskiego, Jana Chwałczyka, Tadeusza Kalinowskiego, Zbigniewa Gostomskiego oraz Zdzisława Jurkiewicza, Mariana Bogusza, Adama Marczyńskiego, Jerzego Rosołowicza i Lecha Kunki. Por. Magdalena Moskalewicz, „Na krawędzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych” (Dysertacja doktorska, UAM, 2012).
- <sup>2</sup> O kolażu zob. np. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. (Warszawa: PWN, 2003), 73. W polskiej literaturze kolaż bywa także czasem określane hasłem „klejonki”. Ta pojemna definicja, wskazująca na metodę pracy artystów polegającą na łączeniu elementów za pomocą kleju mogłaby częściowo określać także asamblaż. Leśniewski pisze m.in. o pracach A. Marczyńskiego z 1960 roku, iż są to „klejonki z przypadkowych desek i kory”. Por. Władysław Leśniewski, red., *Historia sztuki polskiej*, t. 3, Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1965), 403; Ilja Czernik, *Die Collage in der urheberrechtlichen Auseinandersetzung zwischen Kunstfreiheit und Schutz geistigen Eigentums* (Berlin: De Gruyter Recht, 2008), 48. Wyjaśnienie terminu asamblaż: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*), 23; Marcin Giżycki, red., *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki II połowy XX wieku*, Gdańsk: Słowo/Obraz. Terytoria, 2002), 29; *Oxfordzki Leksykon Sztuki*. Warszawa: Arkady, 2002), 47; Sylwia Ząbczyńska, red., *Słownik Sztuki*, Kraków: KWN, 2008), 30; Karin Thomas, red., *DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts. Künstler, Stille, Begriffe*, Köln: DUMONT, 2006), 31; Michaelis Margot, *Plastik-Objekt-Installation. Kunstwerke betrachten und erfahren* (Leipzig: Klett, 2004), 54; Eva Kitschen Bambach-Horst, *Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe* (Mannheim /Leipzig: F. A. Brockhaus, 2001), 60. Wyjaśnienie terminu autorstwa Philipa Coopera na stronie Muzeum MOMA w Nowym Jorku [http://www.moma.XX/collection/theme.php?theme\\_id=10057](http://www.moma.XX/collection/theme.php?theme_id=10057).
- <sup>3</sup> Nr inw. MPW 925.
- <sup>4</sup> Nr inw. MPW 924.
- <sup>5</sup> Np. *Wyrok II* z Muzeum Okręgowego im Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, nr inw. MOB/MW-1066.
- <sup>6</sup> Z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1702 (310 570).
- <sup>7</sup> Z Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, nr inw. MOB/MW-160, Praca o tym samym tytule przechowywana jest w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, nr inw. u MJM.WM. 1011. Obie pochodzą z 1961 roku.
- <sup>8</sup> *Wyrok 10* przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. MPW 1021.
- <sup>9</sup> Andrzej Pollo, „Wstęp,” w: *Danuta Urbanowicz, wystawa malarstwa*, (Kraków: BWA, 1972), 2. Kat. wyst.
- <sup>10</sup> Opatrzona rozdziałami: 1. Pokolenie, 2. Zaczęło się w Krakowie, 3. Środowisko Warszawskie 4. Pierwsza wystawa sztuki nowoczesnej. Kraków 1948-49; 5. Realizm, 6. Około roku 1955 7. Dwa teatry 8. Eksplozja nowoczesności 9. Awangarda w defensywie 1960-65; 10. Nowa figuracja 11. Poza obrazem 12. *Ad Captandam*.
- <sup>11</sup> Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-74*, 95-96. W rozdziale „Poza obrazem” znalazł się podrozdział „Od »assemblages« do »environment«: Kantor, Borowski, Gostomski” Autor podejmuje temat asamblażu w zakrojonej wersji, nie wspominając np. o pracach Rudowicz, Warzechy, Urbanowicz i in. O Rudowicz jest mowa w kontekście informelu, nie podjęta została jednak analiza konkretnych prac.
- <sup>12</sup> Znany też jako *Portret hiszpański*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1884 (312 155).
- <sup>13</sup> Nr inw. MT, S/3302/MT.



- <sup>14</sup> Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-80. Szanse i mity* (Warszawa: PWN, 1988), 122. Kolejny cytat pochodzi ze strony 195.
- <sup>15</sup> Alicja Kepińska, *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978* (Warszawa: WAiF, 1981), 68.
- <sup>16</sup> Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, 206. Kolejne cytaty pochodzą ze stron: 233, 146-147, 240 i 239.
- <sup>17</sup> Por. Spis prac artysty zatytułowany tu jako „Katalog prac artysty” [bez fotografii] w: Monika Szczygiel-Gajewska, *Władysław Hasior* (Warszawa: DIG, 2011), 261-88.
- <sup>18</sup> Obie prace przechowywane są w Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SM/R 243 (*Goldfinger*), MS/SN/R46 (*Portret wielokrotny*).
- <sup>19</sup> Piotr Majewski, „Paryskie dzieła Tytusa Dzieduszyckiego-Sasa. Zaginione i odnalezione,” (2011): 7, [http://www.nimoz.pl/upload/wydawnictwa/cenne\\_bezcenne\\_utracone/2011\\_4/33\\_Majewski.pdf](http://www.nimoz.pl/upload/wydawnictwa/cenne_bezcenne_utracone/2011_4/33_Majewski.pdf).
- <sup>20</sup> ———, *Malarstwo materii jako formuła nowoczesności* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006).
- <sup>21</sup> *Ibid.*, 45. Kolejne odniesienia i cytaty pochodzą ze stron 149, 151, 158 i 194.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, 175. Nie zgadzam się z tym stwierdzeniem, gdyż biorąc pod uwagę technologię prac powstały ze złożenia elementów a nie kształtowane „w tynku”.
- <sup>23</sup> Magdalena Moskalewicz, „Na krawędzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych” (Dysertacja doktorska, UAM, 2012).
- <sup>24</sup> Stephan Geiger, *The Art of Assemblage, The Museum of Modern Art, 1961. Die neue Realität der Kunst in den frühen sechziger Jahren* (München: Sielke Sreiber, 2008), 111.
- <sup>25</sup> Roger Shattuck, „How Collage Became Assemblage,” w: *Essays on Assemblage*, red. John Elderfield (New York: MoMA, 1992), 120-124.
- <sup>26</sup> Obok obiektu artystycznego i techniki, asamblażami nazywa się złożenie, jak w poezji Stéphane Mallarmé, twórcy definicji gromady. Pochodzenie pojęcia „gromada” sięga tradycji artystycznej i literackiej środowiska Francji końca dziewiętnastego wieku. W „Un Coup de Dés Jamais n’Abolira Le Hasard” (1897), poeta przyjął technikę, w której poetyckie fragmenty zestawiane są w nietypowych konfiguracjach semantycznych i typograficznych.
- <sup>27</sup> Geiger, *The Art of Assemblage*, 114, przyp. 205.
- <sup>28</sup> Definicja kolażu [http://www.moma.org/collection/theme.php?theme\\_id=10064](http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10064).
- <sup>29</sup> Geiger, *The Art of Assemblage*, 114.
- <sup>30</sup> Shattuck, „How Collage Became Assemblage,” w: *Essays on Assemblage*, red. John Elderfield (New York: MoMA, 1992), 122.
- <sup>31</sup> Geiger, *The Art of Assemblage*, 167.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, 109.
- <sup>33</sup> *Ibid.*
- <sup>34</sup> Katalog ten miał zresztą jeszcze więcej mankamentów, do których zaliczyć należy niewiarygodność danych. Stanowi on nie do końca wiarygodne źródło na temat konkretnych prac artystów pokazywanych na wystawie. Chęć ekspozycji prac, których z różnych względów nie udało się pozyskać kuratorowi, a także potrzeba przywołania najwybitniejszych artystów epoki, doprowadziła do kreacji „nowej” wystawy dzieł istniejących jedynie w katalogu. Paradoxem jest także pojawienie się pracy Daniela Spoerri stworzonej przez artystę już po zorganizowaniu wystawy. Kurator chcąc zaakcentować znaczenie konkretnych artystów umieścił w katalogu większą ilość ich prac, podczas gdy w innych przypadkach zdecydował się na ograniczenie liczby reprodukcji lub zamianę prac na inne, jak się wydaje selekcjonowane zgodnie z subiektywnymi preferencjami. Dzieje się tak w przypadku prac Picassa, którego znaczenie zostaje podkreślone poprzez zwielokrotnienie ich liczby. Oprócz trzech prezentowanych na wystawie pojawiają się „hity” takie jak *Gitarra* (1926) czy *Natur morte à la chase canèe* (owalna praca, 1911).
- <sup>35</sup> Udało mi się znaleźć około 90 asamblaży artysty przechowywanych w muzeach i kolekcjach prywatnych. Przebadano 120 prac powstałych w latach 1955-65.
- <sup>36</sup> Tak ekspozowany jest np. *Telewizor powiatowy* w Muzeum Sztuki w Łodzi (data ekspozycji 06.2013).
- <sup>37</sup> MS/SN/R 244.
- <sup>38</sup> Nr Inw. MNS/2398/S.
- <sup>39</sup> Anna Markowska, *Język Neuera, O twórczości Jonasza Sterna* (Cieszyn: UŚ, 1998), 37.
- <sup>40</sup> Nr Inw. MNWr XVII-463, praca opisana w katalogu muzealiów jako wykonana w technice olejnej i kolażu, na płótnie (tworzywo), o wymiarach 36 x 121 cm.
- <sup>41</sup> Mariusz Hermansdorfer, *Między ekspresją a metaforą* (Wrocław: Muzeum Narodowe, 1999), 296.
- <sup>42</sup> Relacja z wystawy oraz tekst kuratorski [http://www.muzeum.krakow.pl/Wystawa.215.0.html?&cHash=57412ef96a74742d1ac5439db74dcb4&tx\\_ttnews\[backPid\]=27&tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=5950](http://www.muzeum.krakow.pl/Wystawa.215.0.html?&cHash=57412ef96a74742d1ac5439db74dcb4&tx_ttnews[backPid]=27&tx_ttnews[tt_news]=5950);
- <sup>43</sup> Nr Inw. MS/SM/M 775.
- <sup>44</sup> Zazwyczaj w przypadku prac o większej przestrzenności niż typowe płaskie kolaże w muzeach praktykuje się stosowanie określenia technika własna lub technika mieszana. W przypadku pracy *Obraz 61/5* z MNP określenie „vinavil na płótnie” dotyczy użytego materiału plastycznego kleju, który notabene nadaje pracy przestrzenność, i który nie jest jedynym materiałem pojawiającym się w asamblażu. Zatem określenie to wydaje się nie tyle błędne, co nieprecyzyjne. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku prac Danuty Urbanowicz, z których mimo podobieństw formalnych i analogicznej budowy technologicznej tylko nieliczne jak np. *Kompozycja* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1965, nr inw. MPW 925) opatrzona została terminem „asamblaż”.
- <sup>45</sup> „Przekraczanie informelu dokonano się poprzez urozmaicenie kompozycji i faktury tradycyjnego obrazu, poprzez wklejanie gotowych przedmiotów. Eksperymenty formalne pozwalały artystce „przezwyżyć bezsensowny zabieg przymocowywania przedmiotu do obrazu:” Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor* (Warszawa: WAiF, 1982), 60.
- <sup>46</sup> Tadeusz Kantor, *Komentarze intymne*. Archiwum Cricoteki, 35-36.
- <sup>47</sup> Hermansdorfer, *Między ekspresją a metaforą*, 172.
- <sup>48</sup> Mowa tu o koncepcji syntetyczno-metafizycznej określającej „całościowe dzieło sztuki”, powstałe ze stopienia sztuki, w którym są one środkiem do przesłania wizji transcendentnej. Termin został po raz pierwszy wprowadzony przez pisarza i filozofa Euzebiusza Trahandorffa, używany w estetyce czcionek i teorii ideologii i sztuki w 1827 roku. W 1849 roku ponownie pojawił się w eseju Richarda Wagnera „Art and Revolution” użyty w odniesieniu do symbiozy sztuk na scenie teatralnej (na wzór dramatu greckiego). Richard Wagner, „Die Kunst und die Revolution,” w: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, t. 3, (Leipzig: Siegel, 1873), 14. Harald Olbrich, „Gesamtkunstwerk,” w: *Lexikon der Kunst*, t. 2, (1996), 717.
- <sup>49</sup> Określenie użyte przez Kantora, por. Borowski, *Tadeusz Kantor*, 60.
- <sup>50</sup> Muzeum Narodowe w Krakowie Nr inw. MNK II-b-2077(313 578).
- <sup>51</sup> Muzeum Sztuki w Łodzi Nr Inw. MS/SN/D1392.
- <sup>52</sup> Muzeum Sztuki w Łodzi Nr Inw MS/SN/M/D688.
- <sup>53</sup> Np. *Samoczynny powód* (1950) z Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw MS/SM/ M1540.
- <sup>54</sup> Zapisu dyskusji o reasemblingu po referacie Magdaleny Moskalewicz można wysłuchać na kanale wideo MSN: <http://vimeo.com/22953477>.
- <sup>55</sup> Należy zaznaczyć jednak, że założenie odwracalności formalnej deklarowanej przez artystkę pracy jest swoistego rodzaju życzeniem o znaczeniu symbolicznym ponieważ powrót do stanu destruktu, ściślej rozłamania pracy na dokładnie takie same części, na jakie destruował go czas, jest procesem z konserwatorskiego punktu widzenia niemal niemożliwym. Każda ingerencja, wprowadzenie spoiny, materiału łączącego fragmenty dzieła wnoszą w jego materię określony ślad. Uzyskany destruktu byłby więc nowego rodzaju destruktem, naznaczonym określonym kontekstem, kontekstem po-wystawowym.
- <sup>56</sup> Zdaniem Woźniakowskiego, zresztą podobnie jak *Arton I*, *Arton XI* i *Arton XXIII*, wyobrażał elementy podwodnego świata natury – rafy koralowe, ukwiały. Zbudowany został analogicznie jak *Arton XI*, z plastikowych rurek różnej średnicy (małe i większe), ułożonych na gąbczastej podstawie przypominającej coś w rodzaju skały bądź kamienia z elementami zdobniczymi takimi jak pętki zakończone czymś w rodzaju główki od gwoźdźcia.