

Julia Kisielewska, Dariusz Markowski**

Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa WSP UMK

** Zakład Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej WSP UMK

„Atawistyczne zamiłowanie do materii” – o malarstwie Bronisława Kierzkowskiego i problematyce konserwatorskiej jego dzieł

Bronisław Kierkowski jest przedstawicielem nurtu malarstwa materii, rozwijającego się w polskiej sztuce drugiej połowy XX wieku. Twórcy malarstwa materii sięgali po nowe, pozamalarskie środki wyrazu, wzbogacając swe dzieła *materialami gotowymi*. Obraz stał się tworem z pogranicza rzeźby i malarstwa, obrazem-reliefem, obiektem przestrzennym, a *przedmiot gotowy* substytutem farb. Jak pisał Janusz Tarabuła: „współczesne malarstwo, odrzucając warstwy literackie i pojęciowe, wydobywa spod nich warstwę najgłębszą, samą materię obrazu – dotąd niedocenianą – i tam znajduje nowe środki wyrazu”¹. *Materia* w tych obrazach to nie tylko pewien zespół nowatorskich środków wyrazu znamienych dla sztuki współczesnej, ale też symbol i nośnik znaczeń. Artyści poznają „organiczne piękno” materii, prowadzą z nią dialog – opracowują ją, komponują, ale zawsze pozostają wierni jej nadrzędnej roli i sile oddziaływania. Obrazy z nurtu malarstwa materii często cechuje skomplikowana budowa, jednostkowe i niepowtarzalne rozwiązania formalne². Eksperymentalna technika, przeważnie określana dość lakonicznie jako tzw. technika własna, będąca wyrazem swobody twórczej

¹ J. Tarabuła, *Redukcja*, [w:] *Malarstwo materii. 1958–63. Grupa nowobucka*, red. M. Tarabuła, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Kraków 2000, s. 165.

² P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006.

artysty, stwarza nieznane dotąd trudności w kontekście konserwacji tego typu malarstwa.

Życie i twórczość Bronisława Kierzkowskiego

Bronisław Kierzkowski urodził się 28 sierpnia 1924 roku. W latach 1946–1947 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, dzisiejszej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego³. Jak pisał Stefan Gierowski:

Na początku był Strzemiński, którego uczniem był Broniek w Łodzi, zawsze do tego faktu nawiązywał i podkreślał jego znaczenie, i słusznie, przecież spotkał się wówczas z autentyczną tradycją awangardowych postaw, tak wyjątkową w opanowanym przez realistów i kolorystów szkolnictwie. Myśli Strzemińskiego znalazły w Bronku dobrą glebę i zaowocowały w jego twórczości, negując konwencję i estetykę tradycyjnego obrazu⁴.

Współpraca ze Strzemińskim była istotnym wątkiem w rozpoczynającej się drodze artystycznej 22-letniego Kierzkowskiego. Sztuka i nauka Profesora była dla niego punktem odniesienia i otworzyła drzwi do poszukiwań w kierunku abstrakcji, nie była jednak bezpośrednią inspiracją, a sam Kierzkowski już wkrótce zdefiniował swój odrębny, rozpoznawalny na pierwszy rzut oka styl. „Doszedłem do wniosku, że nie jestem typem spekulatywnego matematyka z tendencją do nauk ścisłych. Jestem żywiołowcem, intuicja i wyobraźnia, aczkolwiek uzależniona od rygorów i porządku w realizacji, były tym, co dominowało w mojej pracy”⁵.

Bronisław Kierzkowski kontynuował poszukiwania własnej drogi artystycznej w Sopocie, przenosząc się do tamtejszej szkoły, słynącej z zamiłowania do koloryzmu. „Zapragnął malarstwa, «pławienia się w farbie», naukę

³ A. Kropiewska-Gajewska, *Malarstwo i rzeźba polska od 1945 do 1970 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu, III Katalog*, Toruń 2008, s. 184.

⁴ S. Gierowski, [w:] *Wystawa malarstwa, Bronisław Kierzkowski, 1924–1993*, katalog wystawy, Muzeum Okręgowo w Toruniu, Toruń 1994.

⁵ Cyt. za: D. Kierzkowska-Czahorowska, *Bronisław Kierzkowski 1924–1993*, „Sztuka”, R. 26: 2006, s. 22.

czepał z reprodukcji Van Gogha, Holendrów, Matisse’a, Bonnard’a”. Po powrocie do Warszawy zakończył jednak okres malowania kolorystycznego i równocześnie będąc przeciwko sztuce przedstawiającej, dążył do oddziaływania dzieła jedynie formą i kolorem. Tworzył pierwsze kolaże, będące poszukiwaniem „czegoś co nie miało gadać, a miało działać na odczucia”⁶.

Rozwijał zainteresowania problematyką materii, przestrzeni i faktury w obrazie. Pod koniec lat 50. zaczęły powstawać pierwsze kompozycje przestrzenne z cyklu tak zwanych *Fakturowców*⁷. Były to obrazy, w których artysta wykorzystywał różnorodne elementy metalowe, tak jak np. blachy perforowane, rozmaite druty oraz siatki, wkomponowując je w jeszcze płynną masę gipsową. Cykl *Fakturowców* stał się znakiem rozpoznawczym sztuki Kierzkowskiego, a on sam jednym z pierwszych artystów w Polsce tworzących sztukę „strukturalną” – malarzy materii i jednym z nielicznych, którzy do końca pozostali wierni tej problematyce w swojej twórczości.

Równolegle toczyła się jego kariera akademicka. W 1962 roku został wykładowcą w Zakładzie Światła i Barwy przy ASP w Warszawie, a od roku 1963 do 1975 prowadził pracownię malarską na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; w tymże czasie (1965 rok) otrzymał tytuł docenta po przewodzie na ASP w Warszawie. Został następnie przeniesiony do Lublina, do Instytutu Wychowania Plastycznego w UMCS w celu uzupełnienia tamtejszej kadry⁸. W 1978 roku powrócił na uczelnię warszawską, gdzie spotkał się ze Stefanem Gierowskim, który tak wspominał Kierzkowskiego: „zawsze zachowywał pewien dystans niezależności, czasem podkreślanej swoimi ocenami w sprawach sztuki i galerii. Atakował, dążąc do jasnych sytuacji – ale miał wspaniałe poczucie humoru i to rozładowywało napięcia”⁹. W 1987 otrzymał tytuł naukowy profesora zwyczajnego¹⁰.

⁶ Ibidem.

⁷ *Wystawa malarstwa, Bronisław Kierzkowski, 1924–1993*, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1994.

⁸ *60 lat kształcenia artystycznego w zakresie malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Artysci malarze – pedagodzy Zakładu Malarstwa*, katalog wystawy Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2006, s. 24.

⁹ *Bronisław Kierzkowski. Malarstwo*, katalog wystawy Galerii Büchner i Fibak, Warszawa 2003, s. 5.

¹⁰ A. Kroplewska-Gajewska, op. cit., s. 184.

Prace artysty prezentowane były na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych. Pierwsza odbyła się w Warszawie w 1965 roku. Szczególnie istotna, jak się wydaje, była współpraca z Galerią Krzywego Koła prowadzoną przez Mariana Bogusza. Poza licznymi wystawami w Polsce jego prace pokazywano także za granicą – w Belgradzie, Paryżu, Genewie, Nowym Jorku, Meksyku i Danii. W 1961 roku obrazy Bronisława Kierzkowskiego zostały wybrane, by reprezentować ścisłą czołówkę polskiego malarstwa na wystawie „15 Polish Painters” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Bronisław Kierzkowski zmarł 22 maja 1993 roku w Warszawie¹¹.

Twórczość Kierzkowskiego Piotr Majewski przyporządkowuje do odmiany malarstwa materii związanej ze strukturalizmem, dążeniem do uzyskania rzeczywistych stosunków przestrzennych, które często prowadziły do stosowania techniki reliefowej lub sprzyjały opracowaniu form przestrzennych. Badacze zauważają również, że twórczość artysty, choć w pełni „strukturalna” (wpływy Strzemińskiego), wyrasta również z doświadczeń koloryzmu (studia u Studnickiego w Sopocie)¹².

Jednak Kierzkowski tworzy w ramach malarstwa materii, charakterystyczny tylko dla niego, oryginalny typ wypowiedzi artystycznej. Zaczynają powstawać pierwsze *Fakturowce*, które artysta tworzy od ok. 1957 roku¹³. Są to obrazy-reflefy, dzieła komponowane z dwóch rodzajów materii – metalu i gipsu, które przenikając się i wzajemnie na siebie oddziałując, tworzą przestrzenne struktury z pogranicza malarstwa i rzeźby. Różne elementy metalowe – blachy perforowane i nieperforowane, przemysłowe odpadki, szablony, siatki, druty, czasem także kawałki szkła bądź plastiku były przez artystę osadzane w płynnym jeszcze gipsie, który zastygając „wiązał” i utrwalał formy. Obrazy z tego cyklu Bronisław Kierzkowski zwykle tytułował *Kompozycjami* bądź *Kompozycjami fakturowymi* z przyporządkowanym im numerem. Obrazowanie elementów przestrzennych przeważnie stanowi jednobarwna, biała bądź czarna rama, czasem dodatkowo obita węższymi listwami w kontrastującym (białym lub czarnym) kolorze.

¹¹ *Wystawa malarstwa. Bronisław Kierzkowski*, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe, Toruń 1994.

¹² P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, s. 162, 242.

¹³ *bronisław kierzkowski*, katalog wystawy, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1960.

Materiał filmowy, jednoninutowy „reportaż” Polskiej Kroniki Filmowej z 1959 roku, odkrywa kolejne etapy powstawania dzieła z cyklu *Fakturowców*. Ukazuje Bronisława Kierzkowskiego zbierającego metalowe odpadki na złomowisku, rozrabianie gipsu w wiadrze i rozprowadzanie go szpachlą w ramy białych, drewnianych listew, a następnie formowanie i przycinanie kawałków metalu oraz osadzanie ich w jeszcze mokrym gipsie¹⁴. Kierzkowski jest żywiołowcem – pozwala płynnej masie gipsowej pod naciskiem metalu swobodnie wypływać, formując organiczne wypukłości i przeciskać się przez perforacje – ale nie do końca, czasem „kontroluje” gips, kształtując go szpachlą, a linie i układ metalowych blach porządkują i świadomie organizują kompozycję. Artysta w pewien sposób „demonstruje materię”, a także odsłania i akcentuje sam proces tworzenia, możliwy do odczytania podczas oglądania dzieła.

Obudziło się we mnie wówczas jakieś atawistyczne zamiłowanie do materii, którą mogłem kształtować. A co najważniejsze, nie był to papier ani płótno. W ten sposób otrzymałem fakturę, której nie otrzymałbym w malarstwie olejnym. Sprawa techniczna i sam sposób pracy był dla mnie nowy i niemalże siedział we mnie. Wykorzystywałem światło naturalnej barwy czystej blachy i przede wszystkim rdzy, która w zestawieniu z białą gipsu dawała niepowtarzalny efekt¹⁵ – wspominał Kierzkowski.

Fakturowce powstają od końca lat 50. aż do śmierci artysty. Jak trafnie zauważył Piotr Majewski, choć na pierwszy rzut oka takie same, wiadać w nich różnorodność komponowania – od kłębowiska form po układy geometryzujące i uporządkowane, od kompozycji z podziałami pionowymi i poziomymi, dające wrażenia spokoju, ładu oraz harmonii, po te z dominującą formą owalną „komponowane wokół jakiegoś jednego centrum, bądź kilku centrów, wokół których «wirują» pasy sprężystej, napiętej perforowanej taśmy metalowej, w niekończącym się okrężnym ruchu”¹⁶.

¹⁴ *Gips i złom...*, materiał filmowy, Polska Kronika Filmowa 3A/59, Warszawa 1959.

¹⁵ D. Kierzkowska, *Broniek Kierzkowski. Intuicja i Wzobraznienia*, Galeria Renesans, Warszawa 2001, [dokument elektroniczny] tryb dostępu: <http://www.artnewmedia.pl/pl/author/info/xaemp9OLaneXbJM> (04.09.2009).

¹⁶ P. Majewski, op. cit., s. 158–159.

W swoich kompozycjach fakturowych zbudowanych z gipsu i metalu właściwie odrzuca farby i ich dotychczasowe zastosowanie. Niekiedy gipso-metalowe struktury łączone były z kolorem, częściowo malowane, później kolorystyka obrazów staje się ascetyczna, oparta na naturalnej barwie materii – matowych bielach gipsu, świecącej szarości metalu i całej gamie rdzawych odcieni produktów korozji.

Przestrzenność struktury obrazów z cyklu *Fakturowców* stwarza efekty zarówno malarskie, jak i rzeźbiarskie, wraz ze zmianą oświetlenia wywołując grę światłocienia. Równocześnie akcentowany jest rysunek wyznaczony przez ostre linie metalowych odpadków. Ich przemyślana kompozycja wprowadza pewien porządek i organizację, która powoduje wrażenie harmonii i dekoracyjności podziałów. Uwaga skupia się również na kontraście dwóch materii – organicznego, miękkiego gipsu i fabrycznego, zimnego metalu, wydobywając czysto malarski kontrast ich form, zróżnicowanie faktur i barw. Bronisław Kierzkowski ukazuje w ten sposób swoistą fascynację *estetyką tworzywa*, które będąc środkiem wyrazu, podczas tworzenia równocześnie staje się celem tworzenia samym w sobie, staje się podmiotem, a nie przedmiotem w obrazie¹⁷.

Bronisław Kierzkowski jest uważany za najbardziej odważnego, radykalnego i konsekwentnego w środowisku warszawskim malarza materii. Tak wspomina początki tych zainteresowań:

Będąc w Warszawie, dla zasilenia swojej kasy, zrobiłem panneau na wystawę Darwin. Aby znaleźć się w temacie, sporo przeczytałem i przejrzałem dostępny mi materiał. I tu doznałem olśnienia, dotarłem do biologicznych podstaw materii. Stąd wzięły się punkty, perforacje, komórki. To był materiał dosłownie i w przenośni. Jednym słowem przyłgnęły do mnie właśnie te elementy, faktyczne elementy¹⁸.

¹⁷ Obszerny opis zagadnienia zmiany w rozumieniu roli materiału w pracy artysty oraz związanej z tym teorię Günтера Bandmanna przedstawia Piotr Majewski w podrozdziale Genealogia, zob. P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, s. 48–58.

¹⁸ *Bronisław Kierzkowski. Malarstwo*, katalog wystawy Galerii Büchner i Fibak, Warszawa 2003, s. 8.

Nie bez znaczenia dla rozwoju zainteresowań materią była także podróż do Maroka w 1955 roku, gdzie „krajobraz sprawia wrażenie przysypanego piaskiem, a ostre słońce wszystko zamienia w błyszczący metal”¹⁹.

Choć istnieją głosy opowiadające się za nieinterpretowaniem sztuki *Fakturowców*, jak choćby Janusza Boguckiego, który uważa, że nie kryją one w sobie żadnych aluzji znaczeniowych, katastroficznej lub refleksyjnej natury (tę właśnie cechę podaje za wyróżniającą Kierzkowskiego wśród innych artystów tworzących podobne prace)²⁰, to jednak podejmowane są próby wnikięcia w warstwę znaczeniową tych niejednoznacznych obrazów – reliefów. Tadeusz Brzozowski widzi w nich gorzkie wyznanie tego, czym jest w istocie industrialna cywilizacja wraz z jej odpadami technicznymi i akcentuje brak człowieka w tej sztuce, prezentującej jedynie ślady jego działalności. Odczuwa także gorzki smak egzystencji, przemijania – „wydaje się, że sztuka Kierzkowskiego wyraża tę prawdę o naszej epoce, w której doskonale skonstruowana „maszyna” stworzona przez człowieka, też ulega kalectwu i śmierci...”²¹. Zdanie to podziela Bożena Kowalska, zauważając zainteresowanie problematyką współczesnej cywilizacji maszynowej, wyrażone w pracach Kierzkowskiego. Według Stefana Gierowskiego *Fakturowce* są „świadectwem czasu i prawdy o kraju ubogim technicznie i odciętym od normalnej wymiany idei artystycznych”²². Natomiast Aleksander Wojciechowski zwraca uwagę na związki *Fakturowców* z architekturą, przywołując dynamiczne wizje architektoniczne Antonio Gaudiego. Dostrzega w nich ponadto odbicie surowego i pozbawionego życia pustynnego krajobrazu, z jakim Bronisław Kierzkowski zetknął się podczas podróży do Afryki²³.

W latach 70. powstaje tryskający kolorem cykl obrazów olejnych i gwaźdy tak odmienny w swoim wyrazie od niemal monochromatycznych *Fakturowców*, ale nadal oscylujący wokół zainteresowania fakturą i materią. Wspólnym mianownikiem jest też motyw koła tak często powtarzający się w *gipsach*.

¹⁹ D. Kierzkowska-Czajorowska, op. cit., s. 22.

²⁰ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 147.

²¹ *Wystawa malarstwa. Bronisław Kierzkowski, 1924–1993*, katalog wystawy Muzeum Okręgowego w Toruniu, Toruń 1994.

²² Ibidem.

²³ A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo współczesne, kierunki · programy · dzieła*, Warszawa 1997, s. 32.

Analiza budowy obrazu z cyklu fakturowców

Na podstawie obserwacji oraz przeprowadzonych badań i prac konserwatorskich można odczytać kolejne etapy tworzenia i przybliżyć skomplikowaną budowę obrazów z cyklu *Fakturowców*²⁴.

Analizowany obraz – *Kompozycja fakturowa nr 532* powstał w 1965 roku. Ma kształt pionowego prostokąta utworzonego z białych listew, o proporcjach boków: 100 cm na 70 cm, które dodatkowo obito z zewnątrz cieńszymi, czarnymi listwami. Kompozycję stanowią elementy metalowe częściowo osadzone w gipsowej masie.

Jak powstała *Kompozycja fakturowa nr 532*?

Podobrazie stanowi tu dwuwarstwowy papier przyklejony do wcześniej przygotowanych, białych i czarnych listew tworzących ramę. Od wewnętrznej strony białych listew umieszczono gwoździe, mające prawdopodobnie spełniać funkcję łączącą metalowo-gipsową kompozycję z drewnianą ramą oraz stanowić dodatkowe wzmocnienie konstrukcji (rys. 1). Tak przygotowaną ramę listwową wraz z przyklejonym papierem umieszczono poziomo na stole lub podłodze i prawdopodobnie za pomocą szpachli nałożono pierwszą, bardzo ciekłą warstwę gipsu, o grubości od ok. 1 do 3 mm, rozprowadzając ją w świetle ramy na całość papierowego podobrazia. W jeszcze mokry gips ułożono płasko pięć pasów blachy perforowanej, które prawdopodobnie stanowią odpady z produkcji drobnych elementów metalowych (rys. 2). Następnie nałożono drugą warstwę gipsu wzdłuż listew ramy, częściowo zakrywając gwoździe pomocnicze wbite od wewnętrznej

²⁴ Badania przeprowadzono w ramach pracy magisterskiej: *Elementy metalowe w malarstwie współczesnym oraz wybrane zagadnienia ich konserwacji na przykładzie obrazów Bronisława Kierzkowskiego oraz innych artystów z nurtu malarstwa materii*, pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Markowskiego ZKiRSN, przy współpracy dr Katarzyny Wantuch-Jarkiewicz ZKEiDA, UMK, Toruń 2012. Zestawienie wszystkich materiałów pierwotnych i wtórnych tworzących obraz, dodatkowe badania oraz rysunki patrz: Julia Kisielewska, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich Kompozycja fakturowa nr 532*, praca dyplomowa pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Markowskiego, dr. Sławomira A. Kamińskiego, Zakład Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej UMK, Toruń 2012.

strony listew (rys. 3). Ta warstwa gipsu o grubości ok. 1 cm, ma liczne ślady po skorodowanych, okrągłych elementach metalowych, których kształty artysta odciskał w jeszcze mokrym gipsie oraz podłużne, cienkie żłobienia wykonane ostrym narzędziem, prawdopodobnie krawędzią szpachli. Kolejną warstwę stanowi sześć pasów blachy perforowanej, którym nadano kształt falisty (rys. 4). Na tak wygięte pasy nałożono gips, zakrywając powierzchnie wzdłuż ramy oraz we wgłębieniach utworzonych pomiędzy grzbietami perforowanej blachy (rys. 5). Warstwę gipsu wzdłuż bocznych listew nakładano do wysokości ramy, prawdopodobnie szpachlą tworząc przy tym regularne, dekoracyjne formy. Natomiast gips umieszczony we wgłębieniach perforowanych pasów ma wyraźne nacięcia na powierzchni oraz tworzy liczne wylewy przenikające przez perforacje do warstwy spodniej kompozycji. W kolejnym etapie tworzenia obrazu nałożono dodatkową warstwę gipsu w wgłębieniach utworzonych przez ukształtowane faliście perforowane pasy blachy, aby osadzić w niej małe prostokątne blaszki (rys. 6). Gips tworzy w tych miejscach miękkie wylewy, wypływając swobodnie pod naciskiem osadzanych metalowych elementów. Następnie obraz ustawiono w pionie i wystające powierzchnie wygiętych małych blaszek oraz grzbiety perforowanych pasów blachy pomalowano najpierw na biało, później przemalowując grzbiety blach srebrną farbą z opiłkami aluminium (rys. 7). Na koniec pomiędzy jednym perforowanym pasem a drugim ustawiano na sztorc blachy, szczelnie pokryte z obu stron masą gipsową (rys. 8).

Problematyka konserwatorska

Główne przyczyny powstawania zniszczeń w obrazach z cyklu *Fakurów-ców* wynikają z wad technologicznych zastosowanych materiałów. Elementy metalowe wykonane ze stopu żelaza, niezabezpieczone ochronną powłoką, np. cyny lub cynku są szczególnie podatne na procesy korozyjne. Gips jako materiał higroskopijny wykazuje dużą skłonność do wchłaniania wody, która jest czynnikiem odpowiedzialnym za zachodzenie procesów korozyjnych elementów metalowych. Z tego powodu połączenie w jednym obiekcie, bezpośrednio stykających się ze sobą, niezabezpieczonych powłoką ochronną materiałów wykonanych ze stopu żelaza z gipsem jest tech-

nologicznym błędem. Procesy korozyjne powodują uszkodzenia o charakterze chemicznym i mechanicznym. Produkty korozji powiększają objętość wyjściową metalu, przez co elementy metalowe osadzone w gipsie powodują rozsądzanie masy gipsowej, co może doprowadzić do jej pęknięcia, a w konsekwencji do powstawania ubytków. Korozja powoduje też zniszczenia i osłabienie samej struktury elementów metalowych. Zmniejsza to ich odporność na urazy mechaniczne.

Dużym zagrożeniem dla stanu zachowania obiektów jest więc korozja elementów metalowych oraz jej wpływ na pozostałe komponenty obrazu. Produkty korozji żelaza tworzą intensywne przebarwienia na gipsie oraz papierze²⁵. Zjawisko to jest szczególnie nasilone i widoczne w miejscach styku dwóch materiałów (metal-gips, metal-papier). Korozja elementów metalowych tworzących warstwy kompozycji bezpośrednio przylegające do podłoża powoduje migrację związków żelaza do papierowego podobrazia. Związki żelaza tworzą nie tylko zmiany barwne w postaci okrągłych rdzawych plam, ale też podnoszą kwasowość papieru, prowadzą do szybszego utleniania się włókien celulozowych. Liczne zaplamienia korozyjne dodatkowo zakłócają efekt estetyczny i zmniejszają czytelność inskrypcji znajdujących się na odwrociu. Praca elementów metalowych tworzy ciągle naprężenia, które dodatkowo potęgowane podczas przenoszenia i przesuwania obiektu mogą powodować pęknięcie bardzo kruchego gipsu.

Przestrzenny charakter obrazów Bronisława Kierzkowskiego sprawia, że są one narażone na zintensyfikowane osiadania kurzu na elementach wypukłych, który magazynując cząsteczki wody, przyczynia się do zwiększenia intensywności procesów korozyjnych. Rozbudowana struktura reliefów sprzyja również powstawaniu zniszczeń mechanicznych i ubytków²⁶. Dodat-

²⁵ Nasylenie gipsu związkami żelaza można było zaobserwować podczas demontażu papierowego podłoża w obrazie *Kompozycja fakturowa nr 532*. Perforowane pasy blachy stanowiące dno kompozycji straciły swoją przyczepność do gipsu (dwa pasy całkowicie, pozostałe trzy miejscowo), a na odsłoniętych w ten sposób warstwach widoczne stały się intensywne zabarwienia korozyjne powstałe na skutek bezpośredniego przylegania do elementów metalowych.

²⁶ W obrazie *Kompozycja fakturowa nr 532* elementy metalowe uległy poważnym uszkodzeniom mechanicznym. Grzbiety perforowanych pasów blachy oraz półokrągłe blaszki wbite pionowo są najbardziej wysuniętymi elementami całej kompozycji w tym obrazie, dlatego też uległy one największym zniszczeniom. Powstały liczne wgniecenia i deformacje perfo-

kowym problemem jest sama konstrukcja obiektów. Duży ciężar zastosowanych materiałów – gipsu i metalu – wymaga stabilnego podłoża, które spełniałoby swoją funkcję nośną. Zastosowanie przez artystę podłoża papierowego nie spełnia tych warunków, przez co obiekty są wyjątkowo narażone na uszkodzenia mechaniczne. Widoczne jest to szczególnie w przypadku obrazów o dość dużych wymiarach – *Kompozycji fakturowej nr 532* (100 cm x 70 cm) oraz *Kompozycji fakturowej nr 519* (90 cm x 80 cm), które są jednymi z pierwszych obrazów z cyklu *Fakturowców*. Prawdopodobnie zastosowanie przez Kierzkowskiego w obiektach późniejszych (*Kompozycji 20 i Kompozycji 41* z 1987 roku) siatki z tworzywa sztucznego w podłożu oraz wyraźne zmniejszenie wymiarów obiektów być może było wynikiem dążenia do ulepszenia konstrukcji, zwiększenia stabilności i trwałości obiektu.

Przygotowując obraz z cyklu *Fakturowców* do ekspozycji, trzeba uwzględnić jego masę, która jest wielokrotnie wyższa od masy obrazu sztalugowego o podobnych rozmiarach malowanego w tradycyjnych technikach. Warto zwrócić szczególną uwagę na sposób mocowania oraz wytrzymałość elementów mocujących, powinny one być specjalnie dobrane do ciężaru obiektu.

Dużym zagrożeniem są też zniszczenia wynikające z różnic w uleganiu procesom starzenia poszczególnych materiałów użytych do stworzenia obiektu. Ponadto podczas planowania zabiegów konserwatorskich należy uwzględnić ograniczenia wynikające z braku bezpośredniego dostępu do elementów metalowych zatopionych w gipsie.

Problematyka związana z nietypową techniką wykonania dzieła wiąże się również z kolejnym bardzo ważnym aspektem, jakim jest intencja twórcy. Konserwator musi zadać sobie pytanie, czy procesy niszczenia są wynikiem zamierzonym przez artystę. Usunięcie produktów korozji z elementów metalowych w obrazach Bronisława Kierzkowskiego byłoby pozbawieniem ich efektów artystycznych, co można uznać za dezintegrację obiektu. Z drugiej strony należy także wziąć pod uwagę fakt, że procesy korozyjne to stopniowa degradacja materiału, która może doprowadzić w konsekwencji do całkowitej destrukcji. Dlatego w procesie przygotowywania progra-

rowanych pasów blachy oraz elementów półokrągłych, a także uszkodzenia mechaniczne papieru i ubytki gipsu.

mu prac konserwatorskich obiektów sztuki nowoczesnej tak ogromną wagę ma ustalenie intencji twórcy. Jeśli to możliwe poprzez bezpośrednią konsultację prac konserwatorskich z samym artystą, jeśli nie to poprzez konsultację z rodziną, zapoznanie się z twórczością, analizę tekstów i wywiadów.

W tym przypadku zastosowana przez artystę technika jest nietrwała, a poszczególne komponenty obrazu działają na siebie destrukcyjnie. W związku z tym pojawiły się pewne wątpliwości i pytania dotyczące intencji artysty. Czy celowe było zastosowanie kombinacji takich materiałów po to, żeby niszczały, czy raczej uwaga artysty skupiona była na rozwiązywaniu kwestii typowo malarskich związanych z nurtem malarstwa materii, nie przewidując konsekwencji? W tej sytuacji ośmieliłam się prosić o pomoc osobę, które miała możliwość poznania intencji autora – jego żonę Wandę Kierzkowską. Ustalono, iż korozja elementów metalowych jest niewątpliwie efektem artystycznym i powinna zostać zachowana. Bronisław Kierzkowski nie tworzył obrazów, planując ich destrukcję czy programowe uleganie zniszczeniu, wydaje się, że bardziej zajmowało go rozstrzygnięcie kwestii plastycznych, zagadnień związanych z materia i jej oddziaływaniem artystycznym²⁷.

Podsumowanie

Złożona problematyka konserwatorska obiektów wykonanych w tak zwanej *technice własnej* wymaga szczególnej uwagi i odmiennego podejścia oraz w wielu przypadkach stworzenia nowej metodyki. Środki wyrazu, takie jak metal, gips czy rdza, w malarstwie materii nie pełnią już tylko funkcji pomocniczej, dotąd w pewien sposób ukrywanej. Wprost przeciwnie – są eksponowane i traktowane jako pełnoprawne tworzywo artystyczne. Artyści sięgają po skorodowane kawałki metalu zainteresowani efektami artystycznymi, jakie tworzą procesy ich degradacji bądź symboliką, którą ze sobą

²⁷ Artysta wypowiedział się następująco: „Wykorzystywałem światło naturalnej barwy czystej blachy i przede wszystkim rdzy, która w zestawieniu z bielą gipsu dawała niepowtarzalny efekt”, D. Kierzkowska-Czahorowska, *Bronisław Kierzkowski 1924–1993*, Sztuka, R. 26: 2006, s. 22.

niosą. Ogromnie ważne wydaje się w tym kontekście zrozumienie i uszanowanie funkcji oraz wartości substancji tworzącej obraz z nurtu malarstwa materii.

Barwa, świetlistość bądź matowość, faktura, kształt oraz sposób mocowania – wszystko to stało się środkiem wyrazu artystycznego. Estetyka tych nietypowych dla malarstwa środków wyrazu musi być traktowana na równi z estetyką na przykład farb i werniksów, ponieważ właśnie ona stanowi istotę malarstwa materii. Jest wartością, której utrata powoduje, że obraz traci swoją pierwotną wymowę. Dlatego należy poświęcić szczególną uwagę, aby wartości te pozostały niezmienione w procesie konserwacji.

Summary

„Atavistic passion for matter” – on Bronisław Kierzkowski’s painting and conservation issues of his works

The paper presents the issues concerning paintings by Bronisław Kierzkowski, who was developing his interest in such aspects as matter, space and texture in his works. Bronisław Kierzkowski is one of the exponents of the trend of *matter painting*, which was developing in the Polish art in the second half of the 20th century. Within this *matter painting* trend he created his own unique way of artistic expression. He executed a plasterworks series, the so-called *Fakturowce* – spatial compositions that became the prominent hallmark of his work. These relief-like paintings are works of art composed of two different kinds of matter – metal and plaster, which, by interpenetrating and interacting with each other, form spatial structures bordering between painting and sculpture. Various metal elements, such as perforated and unperforated stripes, production waste, wire meshes, wires, sometimes even pieces of glass or plastic had been embedded by Kierzkowski in wet plaster, which while drying out was perpetuating forms and shapes.

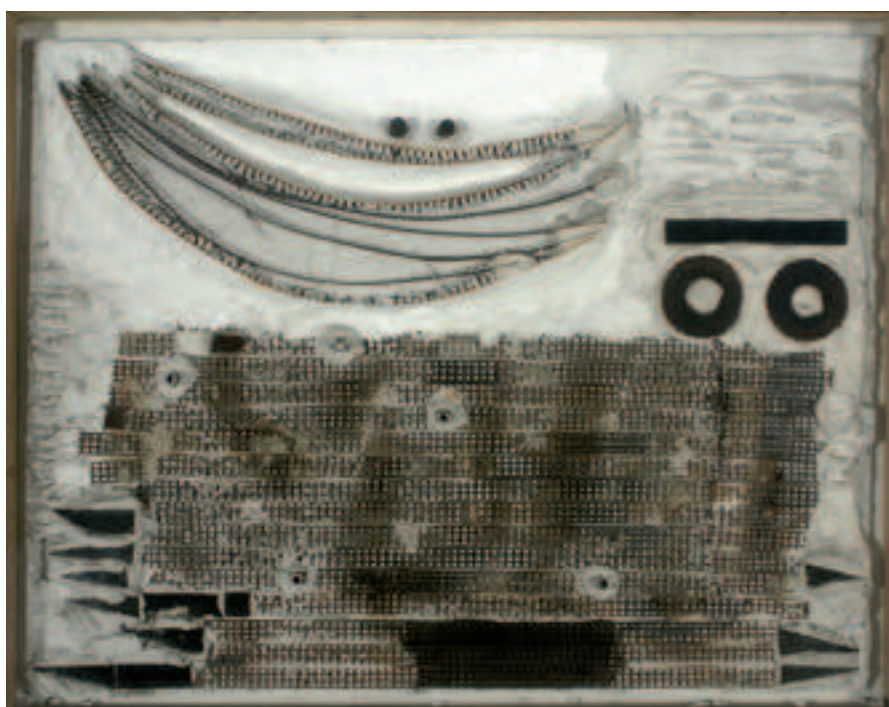
In addition to a brief characteristics of life and work of Bronisław Kierzkowski, the paper contains the analysis of *Texture Composition nr. 532* from the *Fakturowce* series. On the example of that painting an attempt was made to recreate consecutive stages of creating the work of art, as well as to understand its complex structure. Moreover, the paper discusses selected issues of conservation of works of art from the *Fakturowce* series. Different causes of damage are pre-

sented. These are for example: unstable structure of paintings, combining ungalvanised iron and plaster into one work of art leading to corrosion of metal elements, complex structures of paintings resulting in mechanical damage, gaps and dust accumulation. The article draws attention to the issues of defining artists' intentions and their impact on developing the program of conservation works in the context of modern art.

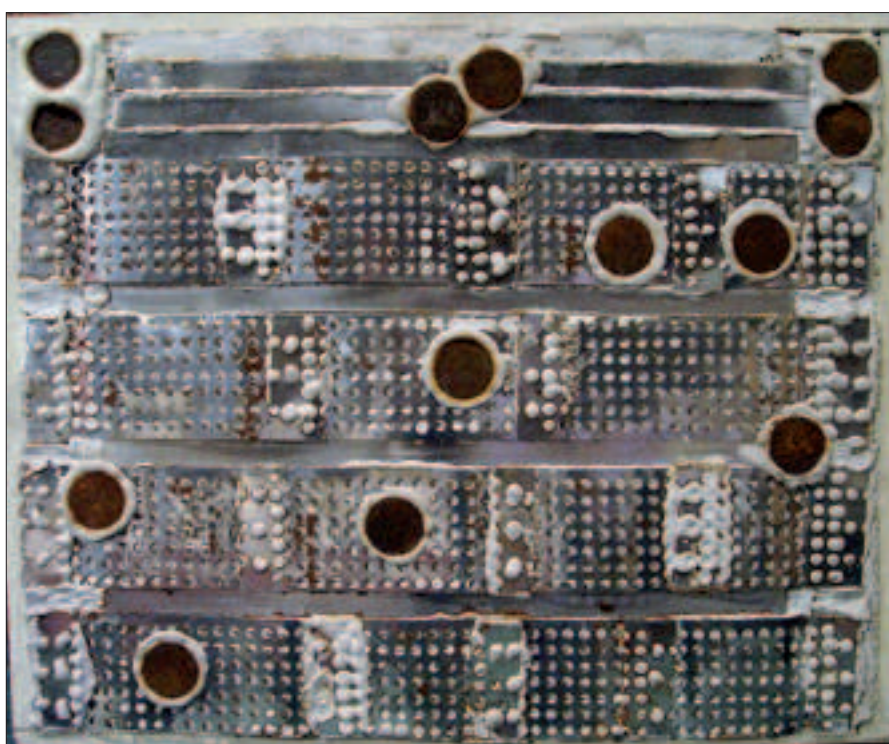


Il. 1. Bronisław Kierzkowski, rep. za: *Bronisław Kierzkowski, Malarstwo*, katalog wystawy Galerii Büchner i Fibak, Warszawa 2003

[454]

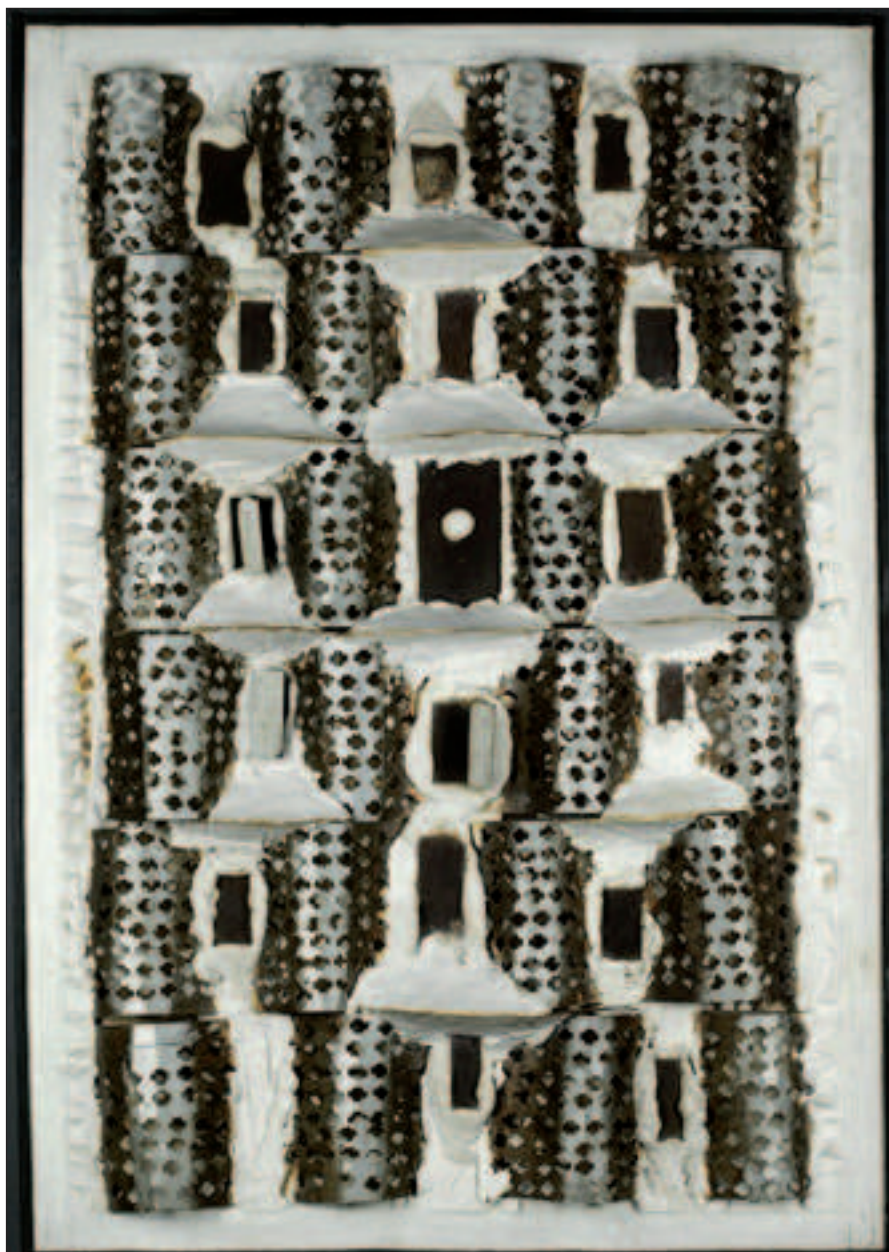


Il. 2. Bronisław Kierkowski, *Kompozycja fakturowa nr 519*, 1959 rok, lico, wł. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak



Il. 3. Bronisław Kierzkowski, *Kompozycja 20*, 1987 rok, lico, wł. Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. Julia Kisielewska

[456]



Il. 4. Bronisław Kierzkowski, *Kompozycja fakturowa nr 532*, 1965 rok, lico, wł. Muzeum



Il. 5. Bronisław Kierzkowski, *Kompozycja fakturowa nr 532*, fragment, widoczne jasnopomarańczowe, świeże ogniska korozji

[458]



Il. 6. Bronisław Kierzkowski, *Kompozycja fakturowa nr 532*, fragment odwrocia, widoczne zaplamienia korozyjne na papierze



Il. 7. Bronisław Kierzkowski, *Kompozycja 41*, fragment, widoczna częściowo odsłoniętą siatką wzmacniającą (po lewej stronie) oraz zaplamienia korozyjne gipsu