

Konsolidace nekonsolidovatelného

Tomáš Lahoda

Fakulta restaurování Univerzity Pardubice

Ateliér výtvarné přípravy

Abstrakt | V současném umění se vyskytuje velké množství děl vytvořených z efemerních, nestabilních a pomíjivých materiálů, které je velmi obtížné konsolidovat či jinak upravit tak, aby se zastavil jejich neodvratný konec. Jejich záchrana nebo jen pouhé prodloužení životnosti je často velmi problematické, a navíc se v mnoha takových případech střetává role, přání či povinnosti majitele – a zvláště pak například muzea jako vlastníka a opatrovatele děl – s tím, že taková díla mohou být autory přímo zamýšlena tak, aby nepřetrvala. Rozpad, rozklad a zánik jsou intencí, která je dílu vlastní.

Tento příspěvek představuje příklad takového díla, kdy problematika jeho konsolidace – a zachování vůbec – představuje téměř hamletovské dilema s jeho neřešitelnou otázkou – dilema pokusu o konsolidaci a určité prodloužení agónie rozpadajícího se materiálu, nebo jeho úplného nahrazení zcela novým, se všemi konsekvencemi z hlediska etického, estetického nebo filozofického.

The Consolidation of the Unconsolidatable

Abstract | In contemporary art, there is an increasing number of artworks made of ephemeral, unstable and easily degrading materials. These are very difficult to stabilize or consolidate, so that their unavoidable degradation could be stopped, or at least their lifespan prolonged. Due to that, their preservation and restoration is often very problematic. Furthermore, in many cases, there is a discrepancy between two contradictory standpoints – the intentions of the artist contra responsibilities, wishes or interests of the stakeholders, owners, or those, who are in charge of the preservation, as is especially the case of a museum. Artworks are often created by the artists with the intention to deteriorate, the change of materials and their degradation is part of the meaning.

This paper deals with one such example, presenting an artwork where the consolidation – and the preservation of the work as such – presents an almost unresolvable Hamletian question – a dilemma of consolidation of the polyurethane foam and the prolongation of its agony, or an inevitable complete replacement of the polyurethane foam parts, sooner or later, with all the consequences, may it be ethical, esthetical or philosophical.

Obr. 1 Claus Carstensen:
„Ethereal Body“, kombinovaná technika,
400x300 cm, 1986. Stav v roce 1986.
Statens Museum for Kunst, Kodaň.



Claus Carstensen: „Ethereal body“

V roce 1986 vytvořil dánský umělec Claus Carstensen (1959) dílo „Ethereal body“. Jedná se o velkoformátový obraz o rozměrech 400 x 300 cm, který autor vytvořil na dvoře svého ateliéru v kodaňské čtvrti Frederiksberg. Na silném dřevěném rámu je napnuto nenašepované lněné plátno sešité ze dvou kusů. Na plátno jsou gestickým způsobem nanášeny vrstvy podřadných, levných, a „ošklivých“ barev. Jde o disperzní barvy, hustě pigmentované akrylové barvy, náhodně míchané a překryvané s průmyslovými alkydovými barvami, olejovými barvami, s asfaltem a s pastózními nánosy nikdy zcela nezasychající vazelíny. Tento mix umělec nakonec pomohl a nastřelovací pistolí pak na malbu přicvakal bílé a světle modré nastříhané kusy molitanu různé tloušťky a velikosti. Na pravé straně obrazu je přicvaknut velký kus hadru, do kterého autor při tvorbě obrazu utíral štětce.

Obraz byl autorem koncipován jako součást trojdílné instalace na rozsáhlou skupinovou výstavu „Limelight“ do výstavní haly Charlottenborg v Kodani v roce 1986. Plátno bylo příliš rozměrné na to, aby prošlo dveřmi a po schodišti výstavní haly, proto musel Carstensen dřevěný rám v polovině ve výši 2

metrů přeříznout a opatřit ze zadu panty, aby mohl být obraz při transportu sklapnut a přeložen lícem k sobě jako sendvič.

Název díla vysvětluje autor odkazem na vztah k okultní teorii o astrálním těle, které vychází z těla jako éterický, nehmotný duplikát fyzického těla. Podle esoterismu vyzařuje astrální tělo energii a vytváří kolem něj auru. V obraze jsou dva figurativní motivy, které jsou jen velmi těžko rozpoznatelné a čitelné, protože jsou zakryté změti kusů molitanu: v horní části je hlava Afričana rudimentálně malovaná silně kontrastními černými gestickými konturami, a ve spodní části napravo je koza se svíčkou na hlavě. Koza je symbolem, který údajně používaly některé zednářské řády, ale který se také objevuje v pohanských rituálech jako „dábelská koza“. „Ethereal body“ je dle autora komentářem esoterismu, a cit: „... současně představuje paradox samo o sobě. V obraze je evokován pohyb směrem nahoru, ale zároveň visící kusy molitanu reprezentují opačný pohyb směrem dolů, stejně tak jako pomalu stékající vazelína, která teplem ‚taje‘. Takže zatímco dílo pomyslně směřuje vzhůru skrze reference k astrálnímu a nadpozemskému, je současně dilem, které zdůrazňuje svou tíhu a trvá na své vlastní fyzické a materiální přítomnosti.“ (Carstensen).



Obr. 2 Claus Carstensen:
„Ethereal Body“, kombinovaná technika,
400x300 cm, 1986. Stav v roce 2015.
Statens Museum for Kunst, Kodaň.

Vrozená vada

„Ethereal body“ má to, co restaurátoři s oblibou označují jako „vrozená vada“. To znamená, že dílo má v sobě zabudováno problémy od svého vzniku.

Fyzická proměna materiálů použitých v díle zde hraje hlavní roli. V obraze je záměrně zakomponován proces rozkladu: molitan rychle ztrácí a mění barvu a působením ultrafialového záření ve slunečním svitu křehne, rozkládá se a drolí. Dílo bylo původně zamýšleno jako implozivní institucionální kritika, které se poté, co bude zakoupeno do muzea nebo jiné instituce, začne pomalu rozpadat.

Umění 80. let, které Carstensen formovalo, sdílelo v mnoha směrech vizi ikonoklasmu a institucionální kritiky, vycházející z 60. let, ovšem převrácenou naruby. Umění 60. let se vyznačovalo monochromními obrazy, anonymními minimalistickými sovkulpturami v duchu nezobrazivých přístupů minimalismu, earth-artu a konceptuálního umění, které neměly reprezentovat nic z vnějšího světa. Naopak umění 80. let bylo plné obrazového přeplnění, díla na sebe navzájem neustále odkazovala a referovala, až se nakonec původní odkaz zcela vytratil. Oproti ne-reprezentativní institucionální kritice 60. let, praktikovali umělci 80. let masivní záplavu reprezentací.

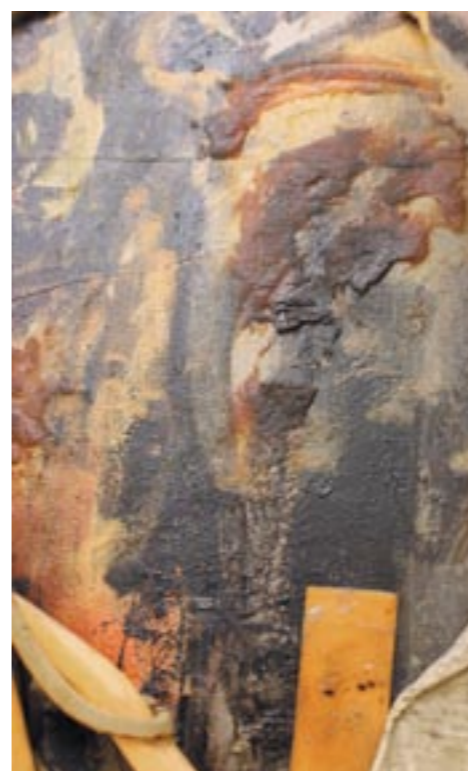
„Ethereal body“ je pro Carstensen začátek konce těchto rychle produkovaných a přeplněných obrazů. Vidí své dílo jako reflexi názorů francouzského myslitele Georgese Bataille. Marx uvádí ve své kritice politické ekonomie v Kapitálu příklad, kdy se dvacet kusů látky mění na kabáty, a ilustruje tak, jak ti, kteří vlastní výrobní prostředky, vykořisťují práci ke svému obohacení. Bataille převrátil tuto produktivní, na výdělek zaměřenou logiku Karla Marxe naruby a ptal se, co by se stalo, kdyby byly tyto kabáty namísto prodeje spáleny. „Tento druh extravagance je také přítomen v mém díle,“ říká Carstensen, „a týká se vlastního sebezničení.“ Jde evidentně o procesuální dílo, které se punkovým způsobem vztyčeného prostředníku generace umělců tzv. *Neue Wilde* 80. let 20. století vymezuje vůči tradičnímu obrazu, výstavní instituci – muzeu – i celému uměleckému establishmentu.

Peripetie díla – jednou nahoře, podruhé dole...

Nedlouho po vystavení obrazu „Ethereal body“ jej zakoupila dánská Národní galerie (Statens Museum for Kunst) v Kodani a na nějakou dobu jej zpočátku také vystavila. S nástupem nové ředitelky



Obr. 3 Claus Carstensen: „Ethereal Body“, detail



Obr. 4 Claus Carstensen:
„Ethereal Body“, detail – pastózní
nános vazelíny,
která časem ztéká



Obr. 5 Claus Carstensen: „Ethereal Body“, detail –
utržená část molitanu, vazelína na molitanu



Obr. 6 Claus Carstensen: „Ethereal Body“, detail molitanu
spojeného sešíváčkou



Obr. 7 Claus Carstensen: „Ethereal Body“, detail místa přerážnutí rámu – zlomu

galerie – a tím také s nástupem jiného, nového pohledu a názoru – byl ovšem obraz sundán, sklapnut a v této pozici umístěn do depozitáře muzea. Posléze dospělo vedení muzea k názoru, že dílo není vystavitelné, že není možné jej zachovat, uchovávat a starat se o něj. Bylo usouzeno, že konzervátorské nebo restaurátorské zásahy by neovlivnily jeho nevyhnutelný zánik. Galerie tedy požádala dánské ministerstvo kultury o udělení výjimky, aby dalo povolení k destrukci díla z důvodů nemožnosti jeho záchranu a uchování (galerie nemá ze zákona možnost nijak se zbavovat – ničit ani prodávat díla ze svého fondu, která má naopak chránit, udržovat a zachovávat). Ministerstvo odmítlo výjimku udělit, a dílo tak zůstalo nadále v depozitáři. Po další výměně ředitele galerie došlo k opětné rehabilitaci díla a bylo rozhodnuto vyndat jej ze sklepení depozitářů a pokusit se obraz znovu vystavit jako reprezentativní a důležitý dokument vývoje moderního umění své doby.

Po rozbalení a narovnání obrazu se před zraky restaurátorů objevil smutný pohled na změněný, místy dezolátní stav díla. Na zemi ležely kusy odpadlého rozdroleného molitanu, mnohé části molitanu byly odtrženy, překroucené, potrhané, některé části byly do sebe propletené nebo byly posunuté na nepůvodních místech. Jiné části se přilepily do vazelíny, rozmazaly ji a otiskly ji na jiné okolní části. Původně bílý molitan zcela zežloutl do tmavě okrové barvy a světle modré kusy molitanu změnilo barvu na olivově zelenou.

Polyurethanová pěna – molitan – kterou Carstensen v obraze použil, má životnost kolem 25 let. Poté se začíná rozpadat. Dlouhé polymerové řetězce se lámou a materiál se drolí. Tento proces je akcelerován působením světla a tepla a je ireversibilní. Ovšem již dlouho před tím, než toto nastane, se začnou měnit barvy molitanu. To se může odehrát v řádu několika měsíců a je to způsobeno především ultrafialovým zářením ve slunečním svitu a působením kyslíku a ozónu ve vzduchu.

Obraz byl tedy nakonec po drobných lokálních kosmetických úpravách znovu vystaven a zařazen do oddělení stálé sbírky současného umění galerie. Z hlediska diskuzí o případném zavedení nějakého způsobu kontrolované možnosti muzeí zbavovat se svých „špatných, druhořadých, nepotřebných“ či jinak označených děl z rozsáhlých fondů, je dobré připomenout příběh a peripetie tohoto díla. Jeho vrcholy a pády v majetku galerie – chápání a nazírání jeho významu v rámci instituce – připomíná divokou jízdu na horské dráze: výkyvy mezi počáteční adorací a následným ztracením, opětovným znovuzkřížením a konečným posvěcením se odvíjely v souladu a podle odlišných osobních názorů jednotlivých ředitelů na jeho kvalitu, stav, nebo důležitost a místo v současném vývoji historie dánského moderního umění.

Intence autora versus odpovědnost restaurátora

Podle vyjádření autora ovšem nebylo dílo zamýšleno tak, aby viselo v muzeu dodnes. Jako Trójský kůň se mělo dostat do instituce a pak se tam rozpadnout. Carstensen se tak ocitl v paradoxní situaci: Národní galerie nakonec s další výměnou vedení muzea zařadila jeho dílo do nejvyšší kategorie svých děl s označením ENB. Toto označení (díla výjimečné jedinečné národní důležitosti) tak staví dílo na seznam po boku takových děl z majetku galerie, jako například „Ležící Kristus“ od Andrea Mantegna (1495–1500), „Salomonův soud“ od P. P. Rubense (1617) nebo „Portrét paní Matissové“ od Henri Matisse (1905). A také to znamená, že by galerie měla použít všechny dostupné prostředky k jeho zachování.

Proměním v nahlížení na dílo a jeho hodnocení podléhá nejen instituce, která jej vlastní, ale během doby se vyvíjí a mění i myšlení autora a jeho reflexe svého díla. Umělec prohlásil, že si uvědomil, „...že neexistuje kultura stvořená člověkem, aniž by o ní neexistovaly symbolické a politické reprezentace. Obraz „Ethereal body“ představuje onen typ ikonoklastu, který byl součástí odkazu 80. let a měl by také v tomto kontextu být posuzován.“ A dodejme – tedy pokud možno také zachován.

Autorův názor na pomíjivost a intencionální zánik díla se tedy časem proměnil, a to i ve světle nově nabytého statusu jeho díla jako národní kulturní památky i autorovy retrospektivní výstavy, pořádané v roce 2015 Muzeem AROS v dánském Arhusu, na kterou chtěl tento svůj obraz z Národní galerie zapůjčit a vystavit – což se také stalo.

Prodloužení agónie či nový život – konsolidace nebo náhrada

Před přípravou na transport díla byla problematika degradace a rozkladu materiálů konzultována restaurátory s autorem. Z řady diskuzí ohledně možnosti konzervování nebo restaurování díla vplynuly dva rozdílné přístupy k případnému zásahu, který se měl týkat především molitanových částí díla. Restaurátoři navrhli určité možnosti konsolidace stávajícího stavu molitanu aplikací ochranného nátěru na zpomalení rozkladu molitanu. Navrhli metodu, která byla vyvinuta restaurátory v holandské Agentuře pro kulturní dědictví (RCE)¹. Jde o metodu konsolidace polyurethanových pěn nástřikem rozprašeného konsolidantu – polyetherové disperze alifatického izokyanátu (Impranal DLV) v izopropanolu a vodě s přidáním Tinuvia jako antioxidantu (Tinuvium funguje jako UV filtr a stabilizátor). Konsolidant vyplňuje křehké buňky polyurethanu a spojuje je můstky k sobě. Tyto konsolidanty se



Obr. 8 Claus Carstensen: „Ethereal Body“, příprava obrazu na uložení do bedny na transport

ukázaly jako efektivní ve snaze zpomalit degradaci polyurethanových pěň, i když jde jen o pouhé prodloužení nevyhnutelného konce. Tímto způsobem je možné do určité míry prodloužit životnost materiálu a omezit tak případné množství interferencí a změň díla během jeho existence.

Ohledně chybějících částí molitanu – upadlých nebo zcela zmizelých – navrhovali restaurátoři zpětné přilepení ulomených částí a nahrazení chybějících dílů novými tak, že by byly zatónovány do změněné barvy současného stavu a spolu se všemi ostatními stávajícími původními částmi pak impregnovány a konsolidovány výše zmíněnou metodou.

Carstensen se ohledně případného konzervování a restaurování svého díla vyjádřil následovně: „Navrhuji, aby bylo dílo uchováváno šetrně a opravováno jen mechanicky (například upevňování odpadlých částí zpět na původní místo, oprašování apod.). Pokud bude dílo v tak špatném stavu, že restaurátoři ani nebudou moci přistupovat k těmto drobným mechanickým opatřením pro jeho zachování, navrhuji, aby byla po konzultaci se mnou učiněna kompletní výměna všech částí z molitanu, což jsou ty nejkřehčí a nejporóznější části obrazu. To je poměrně snadno proveditelné, protože existují průkazné fotografie díla ze dne, kdy bylo vytvořeno. V žádném případě by se neměli pokoušet experimentovat s jakýmkoliv ochrannými nebo konsolidačními prostředky ve formě nátěrů, sprejů apod., protože by to pouze jen o něco prodloužilo nevyhnutelné – tedy konečnou kompletní výměnu všech molitanových částí. Ohledně zachování ostatních částí díla navrhuji, aby restaurátoři přišli s případnými návrhy řešení, které by se mnou měli konzultovat.“

Závěrem

Restaurátorské oddělení galerie zatím respektuje přání autora a nepřistoupilo ke konsolidaci nebo částečnému nahrazení chybějících částí – zatím. Obraz byl bez větších problémů transportován v nesložené formě na nejnovější výstavu autora. Pokud bude vyhověno přání autora a rozpadající se molitan nebude konsolidován, desintegrace bude pokračovat – ovšem v duchu intence autora – a nakonec budeme svědky úplného rozpadu. Ponechat tento proces svému osudu také znamená, že pozdější případné rozhodnutí o nahrazení molitanových částí novými bude čím dál tím obtížnější vzhledem k tomu, že bude čím dál méně zachovaných původních částí použitelných jako předloha a šablona pro vyřezání nových forem molitanu. Výměna molitanových částí představuje nejen zásah do autenticity díla, ale také zásah do intencí, které autor dílu přisoudil, i když je k tomuto kroku umělec nakonec z pragmatického důvodu nakloněn více a mnohem radikálněji než restaurátoři. Pokud bude dána přednost prodloužení života dezintegrujícího se díla (muzejní hledisko), bude nakonec nutné v budoucnu k nahrazení přistoupit, nebudou-li do té doby vyvinuty anebo známy jiné, lepší či sofistikovanější možnosti záchranu. C'est la vie, Hamlete.

POZNÁMKY

1 | Van Oosten, Thea: PUR facts: Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design, University of Chicago Press Books, 2011